

ANA BEATRIZ MATTE BRAUN

**O “OUTRO” MOÇAMBICANO:
EXPRESSÕES DA MOÇAMBICANIDADE EM JOÃO PAULO BORGES COELHO**

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção de grau de Doutor em Letras, no Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Profª Drª Raquel Illescas Bueno

CURITIBA

2016

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Braun, Ana Beatriz Matte

O “outro” moçambicano: expressões da moçambicanidade em João Paulo Borges Coelho / Ana Beatriz Matte Braun– Curitiba, 2016.
229 f.

Orientadora: Profa. Dra. Raquel Illescas Bueno

Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas
da Universidade Federal do Paraná.

1. Coelho, João Paulo Borges, 1955-. 2. Literatura
moçambicana. 3. Literatura e história. I. Título.

CDD 869.899 679



Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

Defesa de tese de doutorado de **ANA BEATRIZ MATTE BRAUN** para obtenção do título de **Doutora em Letras**.

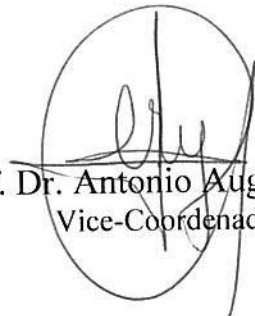
Os abaixo-assinados Raquel Illescas Bueno, Nazir Ahmed Can, Naira de Almeida Nascimento, Patrícia da Silva Cardoso, Lorenzo Macagno arguíram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a tese:

O “OUTRO” MOÇAMBICANO: EXPRESSÕES DA MOÇAMBICANIDADE EM JOÃO PAULO BORGES COELHO.

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Doutora em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
Dr. ^a Raquel Illescas Bueno (Presidente)		Aprovada
Dr. Nazir Ahmed Can		APROVADA
Dr. ^a Naira de Almeida Nascimento		Aprovada
Dr. ^a Patrícia da Silva Cardoso		Aprovada
Dr. Lorenzo Macagno		Aprovada

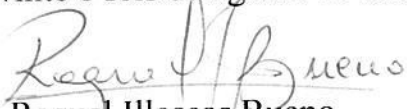
Curitiba, 26 de agosto de 2016.


Prof. Dr. Antonio Augusto Nery
Vice-Coordenador



Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

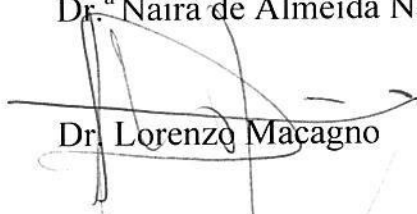
Ata septingentésima sexagésima sétima, referente à sessão pública de defesa de tese para a obtenção do título de doutora a que se submeteu a doutoranda **ANA BEATRIZ MATTE BRAUN**. No dia vinte e seis de agosto de dois mil e dezesseis, às quatorze horas, no Anfi 1100, 11.º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Raquel Illescas Bueno, Presidente, Nazir Ahmed Can, Naira de Almeida Nascimento, Patrícia da Silva Cardoso e Lorenzo Macagno, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de tese intitulada: O "OUTRO" MOÇAMBICANO: EXPRESSÕES DA MOÇAMBICANIDADE EM JOÃO PAULO BORGES COELHO, apresentada por **ANA BEATRIZ MATTE BRAUN**. A sessão teve início com a apresentação oral da doutoranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após, a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora Raquel Illescas Bueno retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Doutora em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da tese deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia vinte e seis de agosto de dois mil e dezesseis.


Dr.^a Raquel Illescas Bueno


Dr. Nazir Ahmed Can


Dr.^a Naira de Almeida Nascimento


Dr.^a Patrícia da Silva Cardoso


Dr. Lorenzo Macagno


Ana Beatriz Matte Braun

Aos que defendem o Estado Laico,
Democrático e de Direito

AGRADECIMENTOS

Devo começar meus agradecimentos citando Ricardo. Não teria conseguido finalizar este trabalho sem seu apoio, paciência, atenção e amor. Meu companheiro, meu melhor amigo. A primeira fase de nossa vida em conjunto foi durante os dois doutorados. Sobrevivemos juntos, em meio a ruralidades e moçambicanidade. Começamos outra fase de nossa vida agora.

Agradeço à minha orientadora, Raquel Bueno por ter aceitado minha presença como aluna ouvinte na disciplina que ministrava sobre literatura e viagem, em 2010. Eu havia acabado de retornar de Moçambique e ler a *A África fantasma*, de Michel Leiris, me mostrou outras possíveis formas de olhar para a ficção de Borges Coelho. Agradeço as leituras atentas do trabalho, essenciais nessa fase final.

Não deixa de ser um privilégio poder terminar um doutorado e poder ter, na banca, professoras que fizeram parte da minha graduação. Ingressei no curso de Letras da Universidade Federal do Paraná com 17 anos de idade. Fui me tornando adulta na universidade e agradeço a todos os professores por terem me mostrado todos esses outros mundos sobre os quais eu desconhecia.

À minha família que, mesmo longe, sempre torceu por mim. Obrigada por compreenderem minha ausência. Esta tese é também para meus avós, que vivem em meu coração.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras pela presteza, compreensão e ajuda sempre que precisei. Ao Odair Rodrigues, meu muito obrigada por todos esses anos de ajuda.

À CAPES pelo auxílio nos primeiros anos deste doutorado.

À Universidade Tecnológica Federal do Paraná, especialmente aos meus colegas professores e alunos. O esforço é para me tornar uma professora sempre melhor.

Por fim, agradeço a todos os amigos que fiz em Moçambique: aos amigos do Centro Cultural Brasil-Moçambique, prof. Calane, Sandra, Elizabeth, Márcia, sr. Alberto, meus colegas de trabalho. À Ileana, amiga querida, sempre morando tão longe, a quem desejo rever em breve. Foi maningue nice.

“A esplendorosa baía de Maputo! ”

do conto “Balada da Xefina”,
de Meridião

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar três romances do ficcionista e historiador moçambicano João Paulo Borges Coelho: *As duas sombras do rio*, de 2003, *Crónica da rua 513.2*, de 2006 e *Rainhas da noite*, de 2013. As narrativas de Borges Coelho exploram a relação entre realidade e ficção, história e memória, por meio de um mapeamento literário de Moçambique. Em um primeiro momento, este trabalho situa o contexto da literatura moçambicana em sua relação com o panorama político do século XX que, no caso moçambicano, mostrou-se particularmente conturbado pela sequência de eventos ocorridos: domínio colonial, movimentos pró-libertação, independência nacional, guerra civil e o pós-guerra. Em um segundo momento, discute-se a obra ficcional do autor em sua relação com a história, a busca pelo estabelecimento de um sentimento de nacionalidade (moçambicanidade), assim como a recuperação de uma memória histórica apagada pela sucessão de conflitos. Por fim, o que se pretende é analisar os romances citados acima a partir de seus narradores: organizadores das várias linhas narrativas que se desenvolvem nos romances. Falando a partir de uma multiplicidade de posições, os narradores de Borges Coelho estruturam um amplo painel da sociedade moçambicana.

Palavras-chave: Literatura moçambicana. João Paulo Borges Coelho. Literatura e história. Narrador.

SUMMARY

The present work aims at analyzing three novels from Mozambican writer and historian João Paulo Borges Coelho: *As duas sombras do rio* (2003), *Crónica da rua 513.2* (2006) and *Rainhas da noite* (2013). Borges Coelho's narratives explore the relationship between reality and fiction, history and memory, by drawing a literary map of Mozambique. Firstly, this work locates the context of establishment of Mozambican literature in its close connection to the political scene of the twentieth century, particularly troubled in Mozambique by the sequence of events that took place: the colonial rule, pro-independence movements, the national independence, the civil war and the postwar. Secondly, this work discusses Borges Coelho's fictional work in its relation to History, the search for the Mozambican identity (moçambicanidade), as well as the recovery of the historical memory erased by the succession of conflicts. Finally, this thesis intends to analyze the novels from the perspective of its narrators, taken as organizers of the many narrative lines that are developed in the novels. Speaking from multiple perspectives, Borges Coelho's narrators structure a wide panel of the Mozambican society.

Key words: Mozambican literature. João Paulo Borges Coelho. Literature and History. Narrator.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	ENTRE A LITERATURA E A HISTÓRIA.....	26
2.1	A LITERATURA MOÇAMBICANA NO ENTRE-LUGAR.....	26
2.2	A LITERATURA NO PERÍODO COLONIAL.....	30
2.3	A LITERATURA PÓS-INDEPENDÊNCIA.....	37
2.4	A LITERATURA CONTEMPORÂNEA.....	41
3	A FICÇÃO DE JOÃO PAULO BORGES COELHO.....	54
3.1	OS PRÓLOGOS DE <i>SETENTRIÃO</i> E <i>MERIDIÃO</i>	68
3.2	IMPLICAÇÕES DE UM NAUFRÁGIO.....	73
4	AS DUAS SOMBRAS DO RIO.....	88
4.1	LITERATURA E ETNOGRAFIA.....	88
4.2	A MOÇAMBICANIDADE FRATURADA EM <i>AS DUAS SOMBRAS DO RIO</i>	94
4.3	DOIS EIXOS NARRATIVOS.....	98
4.3.1	O EIXO DA HISTÓRIA.....	98
4.3.2	O EIXO DO MITO.....	114
5	CRÔNICA DA RUA 513.2.....	130
5.1	IDENTIDADE EM CONTEXTOS PÓS-COLONIAIS.....	136
5.2	DOIS EIXOS NARRATIVOS.....	143
5.2.1	A RUA.....	143
5.2.2	OS MORADORES.....	160
6	RAINHAS DA NOITE.....	176
6.1	A ESCRITA DE SI, O TESTEMUNHO, A HISTÓRIA.....	179
6.2	DOIS NARRADORES.....	186
6.2.1	O NARRADOR CONTEMPORÂNEO.....	186
6.2.2	A VOZ DO DIÁRIO.....	201
7	CONCLUSÃO.....	214
8	REFERÊNCIAS.....	223

1 INTRODUÇÃO

João Paulo Borges Coelho é um ficcionista moçambicano ainda pouco conhecido do público brasileiro leitor de literatura de autoria africana de expressão portuguesa. Grande parte desse desconhecimento se deve ao fato de sua obra ainda não ter sido publicada no Brasil, fato que certamente restringe o acesso a sua obra ficcional. Ao contrário de Mia Couto e mesmo Paulina Chiziane, cujas obras circulam amplamente no mercado editorial brasileiro, a obra ficcional de Borges Coelho permanece ainda relativamente desconhecida dos brasileiros, mesmo nos círculos acadêmicos.

Contudo, mesmo apesar da dificuldade de acesso, é possível constatar o crescente interesse na literatura do autor pela crítica brasileira, especialmente a que se dedica ao estudo da produção literária africana. A obra ficcional de Borges Coelho já se encontra consolidada dentro do campo literário moçambicano. Até o presente ano de 2016, o autor já publicou vasta obra ficcional, composta por romances, contos e novelas. Seu primeiro romance, *As duas sombras do rio*, é publicado no ano de 2003. Segue-se a ele *As visitas do Dr Valdez*, de 2004, romance ganhador do Prêmio José Craveirinha (maior prêmio literário moçambicano) no ano seguinte. Em 2005, são publicados dois volumes de “estórias”: *Índicos Índícios I – Setentrião* e *Índicos Índícios II – Meridião*. Em 2006, publica o romance *Crónica da rua 513.2*; em 2007, o romance *Campo de trânsito*; em 2008, *Hinyambaan*, uma “novela burlesca”, conforme expresso na capa do livro. Em 2010, o autor publica o romance *O olho de Hertzog*, com o qual recebe o Prêmio Leya. Segue-se a ele a novela *Cidade dos espelhos*, em 2011 e, após dois anos, *Rainhas da noite*, em 2013. Por fim, em 2016, publica a “novela rural” *Água*. Além destes, é preciso mencionar as “bandas desenhadas” (ou histórias em quadrinhos) publicadas pelo autor no início da década de 1980¹.

¹ Sobre essas narrativas, José Pimentel Teixeira (2014) afirma: “as três obras que publicou no início dos anos 1980s (julgo que entre 1980 e 1982, incerteza devida ao facto dos meus exemplares não estarem datados) estão esgotadas há já muitos anos, sendo inclusive quase impossível encontrá-las nos fervilhantes alfarrabistas das ruas de Maputo - isto apesar das tiragens de então terem sido bastante grandes, conta-se que na ordem dos 20 mil exemplares. Nessa já recuada época Borges Coelho publicou “Akapwitchi Akaporo Armas e Escravos” e “No Tempo de Farelahi” (Instituto Nacional do Livro e do Disco) e ainda “Namacurra”, este último na revista periódica “Kurika”, e do qual apenas possuo exemplar fotocopiado. Também não sei se o autor reclama estas bandas desenhadas para o

A produção literária do autor é, portanto, essencialmente composta por narrativas. Contudo, é importante assinalar que estas narrativas estão organicamente vinculadas a Moçambique: *As duas sombras do rio* se passa na região do Zumbo, ao noroeste do país, na fronteira transnacional entre Moçambique, Zâmbia e Zimbábue. *As visitas do Dr Valdez*, na ilha do Ibo e na cidade da Beira. As narrativas curtas de *Setentrião e Meridião* têm como cenário a costa moçambicana: são fruto, conforme o próprio autor afirma no prólogo que abre um dos volumes, de uma “recolha de histórias ateadas por lugares precisos”. *Crónica da rua 513.2*, romance que se passa na cidade de Maputo, logo após a independência nacional moçambicana. *Campo de trânsito* trata de obscuros campos de “reeducação” para onde um certo J. Mungau é levado, ao norte de Moçambique. *Hinyambaan*, “novela burlesca”, narra a viagem de uma família sul-africana que inicia em Joanesburgo em direção à província de Inhambane, em Moçambique. *O olho de Hertzog* tem seu enredo ambientado na cidade de Maputo no início do século XX. *Cidade dos espelhos* retrata um Moçambique futurista. *Rainhas da noite* é uma narrativa que se divide em suas: são dois narradores-personagens separados, no Moçambique rural colonial e no Moçambique urbano da contemporaneidade.

Os narradores de Borges Coelho são eruditos, organizadores das inúmeras linhas narrativas que vão se desenrolando diante do leitor, falando a partir de uma multiplicidade de posições: acessam a onisciência das personagens, colocam-se de perto e/ou de longe, como se olhassem a partir de uma lente que tivesse seu foco continuamente ajustado. Por meio desses olhares múltiplos, a obra de Borges Coelho tece continuamente um painel de diversidade de tempos, lugares e sujeitos; uma multiplicidade de indivíduos, mesclas de modos de ser, pensar e agir, que vão revelando ao leitor uma representação precisa das várias linhas que compõem o tecido social moçambicano.

Deslocamento e trânsito são, do mesmo modo, conceitos chave na obra de Borges Coelho, conforme já apontado por Rita Chaves (2005). Assim, além do desafio proposto à história oficial, há também o desafio às fronteiras geográficas e também às políticas de Estado estabelecidas tanto no período colonial quanto no

interior do seu corpus literário, se encontra e postula um fio condutor entre estas e a sua prosa ficcional.”

período democrático, todas à revelia das populações nativas. Para Chaves (ibid, p. 13),

(...) a ficção africana estabelece jogos com a história, mobiliza perguntas e respostas, em diálogos entre escritores africanos e a história de seus países e suas próprias, desenhando um painel da sociedade moçambicana, sem, contudo, recair em tendências folclorizantes ou ufanistas.

Ainda de acordo com Chaves (2005, p. 250), “com vínculos tão fortes com a História, a literatura funciona como um espelho dinâmico de convulsões vividas por esses povos” retratando “a relação entre a unidade e a diversidade, entre o nacional e o estrangeiro, entre o passado e o presente, entre a tradição e a modernidade.”

Até o momento, a ficção de Borges Coelho nos indica sua predileção pela história do cotidiano, nas pequenas ações do presente e que, ao acumularem-se, constroem a macro-história. A presença da memória, evocada a partir do presente, é uma das principais características da ficção do autor, como nos indica Chaves (2005, p. 193). Segundo a autora, em romances como *Crónica da rua 513.2* e *As visitas do Dr. Valdez* está a ideia de memória “articulada com uma sutil noção de movimento que apanha as personagens no exercício mesmo da percepção de que vivem um tempo limite.” Ou seja, a memória não é apenas mecanismo para evocar o passado, ela é instrumento de avaliação do presente.

Por isso, a obra já publicada por Borges Coelho pode ser lida como uma viagem pelo território de Moçambique. Romances, contos e novelas de sua autoria compõem um projeto literário em que o território da nação é mapeado, explorado, topografado, enquanto retratado em diferentes momentos históricos por pontos de vista múltiplos. Conforme já mencionado, o vínculo entre a produção ficcional de Borges Coelho e a história vem sendo amplamente apontado pela crítica; contudo, é preciso lembrar Veyne (1978, p. 34) quando este afirma que “a História, com maiúscula (...), não existe: somente existe ‘história de...’.” Fica visível o compromisso que João Paulo Borges Coelho assume perante Moçambique.

A noção de trânsito significa a exploração do território, de suas gentes e dos processos resultantes de tal inteiração, somados à história. O constante e intenso fluxo de pessoas pelo território moçambicano é explicado por Machado e Silva (apud SANSONE; FURTADO, 2014, p. 331):

As nações que hoje compõem o que poderíamos chamar de um mundo lusófono, resultado de expansão do império português desde o século XV, são plasmadas pelo intenso fluxo populacional, tanto de emigrações quanto de imigrações. Cada uma em seu próprio desenvolvimento histórico constituiu diferentes sistemas migratórios – de atração e expulsão, às vezes os dois simultaneamente -, que resultaram nas atuais configurações populacionais.

Foram esses movimentos responsáveis pela multiplicidade e pluralidade, esmagadas por um sistema colonial, instalado às custas da desestruturação sócio cultural dos povos locais e consequente perda dos vínculos com a memória ancestral. O sistema colonial também foi responsável pela imposição da lógica ocidental de pensamento, expressa em valores, premissas e paradigmas. Vemos, na obra de Borges Coelho, a representação dessa fratura identitária que passa a operar com o colonialismo.

A África é ainda uma desconhecida para os brasileiros. Creio que até hoje não há, por parte do público em geral, compreensão crítica sobre o que de fato foi o processo de colonização das Américas, Ásia e África e o que ele representou para as populações nativas dessas regiões. Datam do século XVI as primeiras tentativas de estabelecimento dos europeus na África. Contudo, até o século XVIII, conforme Brunschwig (2013, p. 13), os europeus que frequentavam a costa africana “realizavam suas transações à pressa, e fugiam, logo que possível, do calor seco ou úmido e das febres de regiões consideradas como ‘o túmulo dos homens brancos’.” Então, é exatamente a partir do século XIX que os europeus iniciaram a penetração do continente e a instalação de colônias. Ainda de acordo com Brunschwig (ibid, p. 18), missionários e comerciantes estavam entre os primeiros assentados; contudo, em um movimento de “nova valorização da África negra, que atraiu o interesse dos círculos mais extensos do que os dos humanitaristas, dos sábios e dos comerciantes britânicos”, vieram também aqueles interessados na riqueza mineral inexplorada. Muito já foi escrito a respeito do impacto da fixação dos europeus tanto na África quanto nas Américas e Ásia, mas, por contraste, relativamente pouco sobre como a diáspora desses europeus² em direção a esses continentes afetou a formação e desenvolvimento do pensamento ocidental (o que revela, antes de tudo, a predominância da perspectiva eurocêntrica mesmo na teorização pós-colonial).

² Conforme discutido mais adiante no texto, o próprio João Paulo Borges Coelho é fruto desse contexto: nascido no Porto, em Portugal, filho de pai português e mãe moçambicana, vai para Moçambique ainda criança e lá fixa residência.

Segundo João Paulo Borges Coelho (apud GALVES et al, 2009), entender o tempo e o espaço é tarefa do escritor africano em contexto pós-colonial, pois ele existe dentro de um sistema de indefinição no qual adotam-se determinadas heranças deixadas pelos colonizadores. Ao mesmo tempo, os escritores e artistas buscam expressão própria, já que o que foi deixado pelos colonizadores não corresponde àquilo que se tinha anteriormente ou àquilo que se deseja hoje. Borges Coelho destaca que, nesse contexto, conjugam-se ética e estética: há consciência de que a literatura desempenha um papel político de resgate da memória histórica.

O vínculo da literatura produzida na África no século XX e início do XXI com a história é uma questão política porque dela depende a constituição daquilo que se convencionou chamar moçambicanidade. A urgência em romper com o padrão de representação do moçambicano presente na literatura colonial transforma personagens antes desconsiderados em protagonistas de narrativas que desafiam o relato oficial. Muitas vezes, por meio do humor e da ironia. Mas a literatura colonial vincula-se também, de maneira essencial, à geografia, ao território, já que o sistema colonial é um sistema de exploração da terra e daqueles que ali residem. Essa história está presente na obra de João Paulo Borges Coelho assim como na de outros autores africanos de expressão portuguesa, como os angolanos José Eduardo Agualusa, Pepetela e Ondjaki e os moçambicanos Mia Couto e Paulina Chiziane, entre outros. A dominação colonial significou o apagamento das relações de poder estabelecidas entre os povos nativos dos territórios ocupados, o desmonte dos Estados constituídos e subalternização de populações antes autônomas. A consequência mais perversa do processo é o apagamento identitário decorrente da perda com os vínculos comunitários, históricos e territoriais e a sujeição a estruturas políticas e simbólicas estrangeiras.

Parece que o fim do período colonial e a independência dos estados sob jugo europeu somente intensificou o debate sobre a articulação entre aquele período e o período que o sucedeu. No caso moçambicano, à proclamação da independência, em 1975, seguiu-se uma guerra civil que dura até o ano de 1992. São quase vinte anos de dormência não só literária, mas também intelectual. Nesse sentido, é perceptível a urgência da crítica moçambicana em não apenas compreender o que o período colonial e em especial o século XX representou para o país, mas também de postular condições para que uma intelectualidade local possa se autonomizar.

Contudo, mesmo no contexto de disseminada vinculação e problematização de identidades, tempo e lugar, o caso de João Paulo Borges Coelho é singular. Porque sua obra estabelece relação com a história não apenas pela via literária, mas também pela via acadêmica. Pois, além de ficcionista, Borges Coelho é historiador de formação: licenciado em História pela Universidade Eduardo Mondlane (em Maputo, Moçambique), doutor em História Econômica e Social pela Universidade de Bradford (UK). Desenvolveu projetos de investigação em Moçambique e Portugal sobre os períodos de guerra, colonial e civil, enfrentados pré e pós-independência. Publicou também vários artigos acadêmicos, tanto em português quanto em inglês. Uma versão de seu currículo acadêmico pode ser encontrada no site do Centro de Estudos Sociais Laboratório Associado Universidade de Coimbra.

A especificidade do caso de João Paulo Borges Coelho provém, portanto, do fato de ser historiador e ficcionista. E não apenas isso, de ser um historiador que pesquisa e escreve sobre a mesma matéria que será incorporada de forma estrutural em sua ficção. Porque é a partir da história de Moçambique que a ficção de João Paulo Borges Coelho se constrói; uma ficção na qual a própria história muitas vezes se vê desafiada por outras instâncias de existência não contempladas pela ciência.

Segundo Sheila Khan (2010, p. 30), “a viagem da modernidade ocidental concebeu-se partindo de uma premissa: imaginar-se e projectar-se como centro.” A partir do conceito de Boaventura Sousa Santos, a teórica afirma que a modernidade no ocidente só se fez possível com a construção da “aniquilação e supressão de outras culturas e outros saberes”, confinados em periferias:

Desse modo, a narrativa epistémica do mundo ocidental resultou na criação de duas cartografias humanas: por um lado, a cartografia do progresso, do desenvolvimento e da ciência, espelhada no Norte Imperial e, ainda hoje, no Norte Global Não-Imperial. Por outro lado, há a cartografia do Sul colonizado e subalterno e, actualmente, o Sul Global, como metáfora do sofrimento humano, da pobreza, do subdesenvolvimento, do atraso cultural, social e económico. (ibid, p. 30)

Para a autora, é por meio da construção de epistemologias do “Sul global” (narrativas que evidenciam outros modos de pensar) que se pode desafiar e “refutar a hegemonia e a fixidez inerentes ao pensamento Ocidental” (ibid, p. 33) Assim,

Na actual cartografia literária das literaturas africanas de língua portuguesa, João Paulo Borges Coelho tem sido uma das vozes que, a meu ver, traz para o Sul Global a análise de como o Sul continua, ainda embebido na dualidade cultural entre Sul e Norte, Muito mais do que uma agenda ficcional, as obras deste escritor, cidadão do Sul Global, permitem ao leitor uma ponderada percepção da realidade africana, concedendo, assim, um enquadramento epistemológico no qual se torna visível, como observa Boaventura Sousa Santos, que no Sul Global continuam a traduzir-se no quotidiano dos seus cidadãos imposições ideológicas e violências (ibid, p. 34).

De fato, a vinculação da obra de João Paulo Borges Coelho a Moçambique parece indicar um projeto literário maior. Conforme afirma Susana Ramos Ventura (2010, p. 142),

(...) nota-se que é constante a preocupação temática com a história de Moçambique, marcadamente a que vai do início do século XX até a contemporaneidade. Em várias das obras, laçadas rumo ao passado histórico do país são realizadas através de analepses que apontam ora para a repetição de acontecimentos, ora para antecedentes que, de certa maneira iluminam o “presente” da efabulação.

Nesse sentido, seguindo o que propõe Ventura, evocamos “Discurso de aceitação do Prêmio Leya 2009” (2009), no qual João Paulo Borges Coelho comenta o papel do escritor africano diante de sua matéria. O texto inicia da seguinte forma:

Desde tempos recuados que o continente africano se tornou famoso como fonte de matérias-primas. Por elas se matou e se morreu. No princípio foi o ouro da bíblica Ofir e do Mwenemutapa, depois o marfim, o corno de rinoceronte capaz de operar maravilhas no Oriente, e até a energia humana por meio do hediondo comércio de escravos e dos trabalhos forçados. África forneceu, pois, ainda que de forma involuntária e nem sempre com proveito, o combustível das grandes revoluções que fizeram o mundo avançar para aquilo que é hoje. À medida que este avançava, novas matérias-primas nela foram sendo descobertas, assim como se apuraram novas maneiras de as pesquisar: o cacau e a borracha, o petróleo, os diamantes, e até o coltan, o chamado “ouro azul” do sul do Congo, sem o qual os notebooks e os telefones celulares não poderiam funcionar. Todavia, há uma matéria-prima que desde sempre foi passando despercebida às pesquisas, apesar das esforçadas expedições, da sofisticação das análises e dos testes, dos radares e sondas, enfim, dos satélites. A matéria-prima a que me refiro, em estado bruto parece uma pedra vulgar em nada distinta das outras pedras. É uma pedra feita das histórias das pessoas deste país, Moçambique, e desta região: dos seus desejos e sonhos, das suas memórias e disputas, dos lugares que habitam e do que fazem no seu dia a dia – enfim, da vida que têm. (BORGES COELHO, 2009, p. 168)

É interessante perceber que o autor reforça a imagem da África como continente fornecedor de matérias-primas que impulsionam o desenvolvimento do hemisfério norte: fauna e flora, minérios, e sua gente, transformada também em mercadoria. Borges Coelho chama atenção para outra matéria prima, uma pedra em estado bruto, que “sempre foi passando despercebida”: as narrativas africanas. O autor continua:

A par de me desbravar os meus próprios interiores e de me confrontar com a minha própria língua, entendo a escrita literária como o ofício de polir essa pedra. Todavia, dado que para polir cada pedra há primeiro que achá-la, é um ofício que depende também, em grande medida, de mestres garimpeiros. No meu caso tem havido muitos, e quero deixar aqui o nome de três. O primeiro nome é o de Joaquim Soto, velho camponês das montanhas de Chimanimani, que em certa data do longínquo ano de 1970 que já não consigo precisar, me abrigou de uma chuva torrencial na sua palhota, comigo partilhou o seu milho assado, me ofereceu uma esteira e uma capulana com que passar a noite, ao mesmo tempo que me chamava de seu neto. Revelando-me como vivia e como pensava, entregava-me, com paciência e generosidade infinitas, uma pequena pedra para que eu a polisse. O segundo nome é o de Suzé Mantia, que no início da década de 1980, nas aldeias de Mavago, Chilolo e Nkalapa, me ensinou o significado do som de cada tambor e como se montava a armadilha dos pássaros; e me indicou a específica rocha, junto ao rio, onde Samora e Josina se sentaram a descansar, a meio da difícil marcha para sul. Em palavras cantantes de uma minúcia real e ao mesmo tempo imaginária, descreveu-me os acontecimentos todos que couberam dentro desse dia. Lenhador fortíssimo, capaz de derrubar uma árvore grossa com três machadadas, era também o marceneiro exímio que fabricava uma porta com pormenores de espantosa subtileza. Homem de um riso límpido como nunca vi igual, e que infelizmente a malária levou. O terceiro nome é o de Joaquina Mboa, camponesa e sacerdotisa da aldeia de Bawa, que em meados da década de 1990 me contou a saga do Kanyemba, velha de mais de cem anos, com uma precisão que os documentos de arquivo só vieram comprovar – facto que ainda hoje não deixou de me intrigar. São inúmeros os exemplos destes meus mestres garimpeiros, tantos que é impossível enumerar. Muitos deles provenientes até da imaginação. (ibid, p. 168)

A imagem da narrativa como pedra bruta é, assim, explorada pelo autor: a escrita literária é ofício de polimento, é o tratamento que transforma uma narrativa oral em obra de arte. O autor coloca-se como dependente dessa matéria prima, que lhe chega às mãos por meio de sujeitos a quem chama de “mestres garimpeiros”, os fornecedores da matéria prima das narrativas, a experiência que se transforma em literatura por meio dos escritores, a quem Borges Coelho chama de ourives:

Tal como são inúmeros os mestres ourives que, a partir das pedras que lhes chegaram ou chegam às mãos se têm dedicado a minucioso polimento, com isso ajudando a entender os meandros do ofício de que falo: o Craveirinha, a Noémia, o Knopfli, o Luís Bernardo, o Mia, a Paulina, o

Ungulani, o Patraquim, o White, o Suleiman. E, em particular, o jornalista e escritor João Albasini, que me levou pela mão a espreitar segredos antigos desta cidade, alguns dos quais este livro, indiscreto, revela. Tantos são os mestres ourives que é pois também difícil enumerar. Estes e outros por esse mundo afora, que ao longo dos tempos e nos mais diversos lugares nos têm oferecido à leitura as suas joias particulares. Porque é de leitura que falo, dado que é através dela que podemos chegar à miríade de brilhos e reflexos que de cada joia emana. Este livro, *O Olho de Hertzog*, que o júri do Prémio Leya resolveu premiar, conta uma história que curiosamente gira também ao redor de uma pedra. Uma pedra que eu – ourives não de primeira, mas de recente viagem – formalmente hoje devolvo ao lugar onde a fui buscar. Pretendo que o gesto seja um contributo no esforço de tantos mestres garimpeiros e ourives que se dedicam a levantar a parede – que já vai alta – da literatura moçambicana. (ibid, p. 168)

Escritores são, deste modo, aqueles que tratam, esteticamente, a matéria (as histórias populares) que lhes chega às mãos. Um trabalho artesanal que confere unicidade às pedras “vulgares”: as transforma, aperfeiçoa, as transforma em obra de arte. Não deixa de ser curiosa a analogia proposta por Borges Coelho, especialmente porque ela se assenta na ideia de exploração, de extrativismo. Mais do que isso, insere a literatura dentro de um sistema de produção capitalista, assumindo o trabalho do escritor africano como mediação. Os escritores são os ourives: transformadores da matéria bruta – as histórias orais – em literatura. Essa imagem nos remete à ideia do escritor como mediador, como intérprete da cultura, que transforma a “brutalidade” da matéria em literatura por meio da utilização de “ferramentas de ourivesaria”: o trato estético para que a matéria prima se transforme em produto, em livro, a ser consumido por um público leitor que deseja conhecer a África por meio da literatura.

A analogia proposta por Borges Coelho, assentada na questão econômica, vem de encontro à proposta de Pascale Casanova em *A república mundial das letras* (2004). Casanova afirma que muitos escritores “descreveram eles mesmos, parcialmente e de maneira bem diversa, as dificuldades ligadas à sua posição no universo literário e às questões específicas que têm de resolver” (ibid, p. 23), especialmente em relação ao que a autora chama de “as leis estranhas da economia específica segundo a qual é governado o espaço literário.” A autora propõe uma mudança de perspectiva crítica para que possamos “repensar toda a questão da perspectiva crítica e dos fundamentos estéticos sobre os quais repousa.” (ibid, p. 16). Para ela, é preciso observar o texto literário pela sua totalidade, de modo a “as semelhanças e dessemelhanças com outras formas” (ibid, p. 17) para que,

constatando o conjunto como “configuração coerente”, compreenda-se “a particularidade do motivo específico que se quer ver aparecer”:

O preconceito da insularidade constitutiva do texto impede considerar o conjunto da configuração à qual ele pertence, para empregar o termo de Michel Foucault, ou seja, a totalidade dos textos, das obras, dos debates literários e estéticos com os quais ele entra em ressonância e em relação e que fundamentam sua verdadeira singularidade, sua originalidade real. (ibid, p. 17)

Ao mudar (ampliar) o foco de visão, busca-se encontrar o princípio que rege a totalidade da obra,

(...) através e contra os quais ela pode se construir e existir e da qual cada livro publicado no mundo seria um dos elementos. Tudo o que se escreve, se traduz, se publica, se teoriza, se comenta e celebra seria um dos elementos dessa composição. Cada obra, como ‘motivo’, só poderia ser decifrada a partir do conjunto da composição, só brotaria em sua coerência reencontrada em ligação com todo o universo literário. As obras literárias só se manifestariam em sua singularidade a partir da totalidade da estrutura que permitiu seu surgimento. (ibid, p. 17)

Nesse sentido, é preciso pensar a literatura moçambicana em um contexto específico, como produto de um contexto político e econômico que se assenta naquele mesmo princípio de exploração evocado por Borges Coelho. A análise que a tese buscou construir baseia-se nas tensões presentes na constituição e desenvolvimento do campo literário moçambicano. Sendo Moçambique uma invenção colonial, a moçambicanidade está imersa na ideia de cisão, nas várias dicotomias e binarismos que se sucedem: a cisão provocada pela instalação do estado colonial, na cisão decorrente do assimilacionismo, na cisão provocada pela revolução, presentes nos espaços físicos e simbólicos. A literatura, portanto, absorve de maneira intrínseca tais questões, equilibrando-se entre os polos distintos, relativizando ou acentuando os binarismos e tomando para si a tarefa de problematizar a identidade nacional.

O objetivo deste trabalho é, deste modo, analisar a figura dos narradores de três romances de João Paulo Borges Coelho a partir da premissa do narrador como mediador, organizador da matéria narrada, posicionado nesse lugar de intermediação entre a matéria ficcional e o leitor. Os romances analisados são *As duas sombras do rio*, *Crónica da rua 513.2* e *Rainhas da noite*. Narradores que se

colocam como intérpretes e compiladores da cultura moçambicana na qual estão imersos, e com a qual mantêm eles próprios uma relação de dualidade e ambiguidade. A escolha dos três romances se deve às três posições distintas assumidas pelos narradores: um mais distanciado, outro que conversa com a matéria, outro que se coloca ao nível da matéria. Nosso objetivo é, deste modo, investigar a perspectiva, o ponto de vista de quem fala, do narrador, que narra e, ao mesmo tempo, constrói uma “versão” da moçambicanidade: uma identidade formada a partir de lugares múltiplos.

A ideia de “versões” perpassa a obra ficcional do autor: versões de uma história que serve de moldura para a ficção do autor, o que nos remete à imagem da caixa russa evocada por Lourenço do Rosário (2007): uma caixa dentro da outra, como se molduras que se sucedem. E o que é a moldura senão mais uma forma de mediação: o historiador, o antropólogo e o ficcionista, os “ourives” que realizam o “polimento” da matéria bruta (os arquivos, os documentos, o relato dos informantes, a cultura) em escrita. A partir desse contato entre o trabalho do historiador, do antropólogo e do ficcionista (e ainda ancorados na ideia da ourivesaria evocada pelo autor) busca-se pensar na ficção como amálgama do “conhecer e dar a conhecer” Moçambique, um país desconhecido, tanto para os de dentro para os que estão de fora: o mapeamento das formas geográficas, das narrativas, as questões da natureza humana e as questões sociais. São questões que estão presentes nos três romances analisados, nos quais os narradores (os mediadores) colocam-se em posições distintas.

A análise que a tese buscou construir baseia-se nas tensões presentes na constituição e desenvolvimento do campo literário moçambicano: a moçambicanidade, o sentimento de nacionalidade, imersa na ideia de cisão, nas várias dicotomias e binarismos que se sucedem, como a cisão provocada pela instalação do estado colonial, a cisão decorrente do assimilacionismo, e a ruptura com a ordem colonial provocada pela revolução, presentes nos espaços físicos e simbólicos. A literatura, portanto, absorve de maneira intrínseca tais questões, equilibrando-se entre os polos distintos, relativizando ou acentuando os binarismos e tomando para si a tarefa de problematizar a identidade nacional.

A partir do que foi exposto, o que se deseja fazer nos próximos capítulos é perceber de que forma as narrativas de *As duas sombras do rio*, *Crónica da rua 513.2* e *Rainhas da noite* articulam, por meio do narrador, as tensões presentes no

contexto literário moçambicano. O que se busca fazer é perceber de que forma os narradores dos romances de Borges Coelho se posicionam e interagem com a matéria ficcional. Nesse sentido, buscamos ressaltá-los em sua atitude etnográfica, de posicionarem-se como mediadores entre a cultura moçambicana e o leitor, como compiladores de possibilidades de existência naquela sociedade.

As duas sombras do rio, *Crónica da rua 513.2* e *Rainhas da noite* são três romances nos quais não há protagonistas: há várias personagens em inteiração. Identificamos, como traço em comum, a presença de dois eixos narrativos, que se constituem e articulam de maneira distinta em cada um dos romances. São dois eixos que se aproximam e distanciam continuamente sem, contudo, serem autônomos. Nesse sentido, cria-se uma primeira dimensão de dualidade, de dicotomia e ambivalência que perpassará várias outras instâncias de cada narrativa.

Em *As duas sombras do rio*, um narrador em uma posição mais afastada, partindo do mapa, a representação cartográfica do espaço, em um olhar descritivo que mostra ao leitor os vários níveis de funcionamento da cultura: um narrador que organiza, seleciona, a partir de uma perspectiva histórica. Sua voz, nesse sentido, é a consciência histórica – ele fala a partir da história, como compilador da cultura do Zumbo. Em *As duas sombras do rio*, há um narrador que olha para a matéria com interesse etnográfico: ele apresenta a região ao longo de vários momentos da história. A delimitação do espaço de interação das personagens é determinada por um mapa da região que abre a narrativa, um mapa real da região do Zumbo precedendo a narrativa (a documentação prévia à narrativa). Ou seja, um primeiro indício de organização e de disposição da matéria realizada anteriormente ao romance. O mapa, localizado fora da narrativa propriamente dita, é um elemento extratextual, que impõe o limite geográfico, determina as fronteiras do território por onde a matéria se movimenta. É a geografia demarcando os limites para o ficcional, na qual a fronteira romanesca desafia a fronteira real, já que o mapa localiza a região transnacional que engloba território pertencente a Moçambique, Zimbábue e Zâmbia. É o narrador-antropólogo que vai mediar, ordenar, aproximar e contrastar a representação de um imaginário que conjuga em si união e rompimento, junção e cisão, presente e passado, colocando-as lado a lado ao mesmo tempo em que desafia e estimula a matéria a ir mais além dessas relações binárias e dicotômicas, heranças de uma ordem colonial ainda não superada: a representação de um espaço que une e ao mesmo tempo separa, que mostra mas ao mesmo tempo

rejeita, que mostra e ao mesmo tempo narra. É neste romance que está aquele que consideramos o momento fundador da ficção romanesca de Borges Coelho, o momento de apresentação do dilema da moçambicanidade.

Em *Crónica da rua 513.2*, a voz abandona a vastidão do Zumbo e fala, agora, a partir desse ponto fixo que é a rua 513.2. A rua, nas palavras do narrador, “interposta” entre o mar e o povo, assim como o ourives se interpõe entre a matéria bruta e seu produto final. Os procedimentos narrativos são, em grande parte, semelhantes aos de *As duas sombras do rio*: um narrador compilador de histórias, da matéria ficcional. A diferença é que este narrador se dirige diretamente ao leitor, abrindo o romance (que é crônica) e refletindo sobre um evento histórico real. Essa fala do narrador, tanto no prólogo quanto no epílogo, repetem o procedimento de moldura: a história como moldura para a ficção que, neste romance, eleva e personifica a memória colonial, tornando-a fantasma. Em *Crónica da rua 513.2*, o narrador dialoga com a matéria, e, especialmente, com a ideologia nacionalista que rompe com a memória para a construção do “homem novo”. Nesse romance, a voz de um cronista, onisciente, narra os acontecimentos ocorridos em uma rua na cidade de Maputo durante os momentos que imediatamente sucederam a revolução. Aqui não há mapa, mas a mesma delimitação territorial desenhada em *As duas sombras do rio* se expressa por meio da rua, cujas medidas matematicamente evocadas pelo narrador, no prólogo, substituem a matemática da escala que possibilita a confecção do mapa. Os limites do território por onde a matéria ficcional pode circular são discursivamente impostos pelo narrador, cuja voz domina o prólogo, impõe um recorte de tempo e espaço, ordena os discursos, legitima ou deslegitima versões. Ao mesmo tempo em que ela mesma, a rua, oscila constantemente entre um lugar e outro: “deserto inóspito ou mar revolto, a Rua 513.2 oscila assim de um extremo a outro sem encontrar serenidade, e se fosse tirada uma média desses seus dois estados e esta fosse imposta ao quotidiano, não passaria ela de uma rua normalíssima.” (BORGES COELHO, 2006, p. 17)

Por fim, *Rainhas da noite*, no qual a moldura se faz presente na estrutura do romance: o historiador/pesquisador/etnógrafo que, a partir do “presente de modernidade” reconstrói o passado por meio de várias fontes: o relato confessional no diário de uma estrangeira na Moatize colonial, o relato do informante que encontra no tempo presente, nas fontes documentais dos arquivos. No romance, assistimos à emergência da subjetividade do historiador, nos dilemas identitários de

um sujeito que, a partir do acaso, toma para si a tarefa de reconstrução do passado por meio de um relato em forma de diário que lhe chega às mãos. O último romance de Borges Coelho subverte o paradigma da voz em terceira pessoa que predominava nos dois outros romances anteriores, apresentando dois narradores em primeira pessoa: a voz do diário e a voz que narra a partir do presente. A autoridade do narrador permanece, mas o elemento subjetivo inerente à voz em primeira pessoa traz o leitor para uma posição mais próxima. Aqui, a tensão que emana da cisão se expressa na consciência da escrita enquanto processo que se articula e oscila entre a subjetividade do sujeito (expressão da individualidade) e a objetividade que se deseja (a busca de uma verdade universal). A escrita, neste romance, se transforma em dilemas, devidamente partilhados com o leitor: o acesso a fontes; a credibilidade do documento em relação a outras fontes documentais, como o diário pessoal. As dúvidas, incertezas, convicções de um pesquisador que deseja reconstruir o passado por meio da precariedade do relato de memória. A ficção de Borges Coelho assume, neste último romance, aquilo que não parecia querer problematizar: a presença do sujeito que narra enquanto instância ficcional, construção, um alter ego do escritor que carrega para dentro da ficção as tensões da contemporaneidade, que envolvem uma reavaliação do papel dos sujeitos face à dissolução de fronteiras e à diáspora generalizada.

Iniciamos e terminamos a discussão com contos de Borges Coelho. A presença de “Implicações de um naufrágio” (conto de *Meridião*) e de “O pano encantado” (conto de *Setentrião*) marca dois objetivos específicos: em primeiro lugar, apontar a consciência do autor sobre os dilemas que perpassam sua própria obra. Em segundo lugar, demonstrar o procedimento de ficcionalização desses mesmos dilemas, expressos no trato da matéria ficcional, evidenciando a metadiscursividade que emerge da escrita do autor. É um discurso de autorreflexão sobre sua condição de sujeito pós-colonial, sobre as relações entre a história e a literatura (problematizável em muitas instâncias) que, em seu caso particular, se confundem com sua condição de historiador e ficcionista. Sua obra é um acúmulo de eixos de ambivalência, paralelos, mas que desafiam a lógica e se cruzam, provocando um movimento contínuo que é histórico, mas também particular e subjetivo. Para tanto, iniciamos a análise com a leitura do conto “Implicações de um naufrágio”, do volume *Índicos Índícios – Meridião*, como ponto de partida para pensar algumas questões que perpassam a obra ficcional do autor e, em especial, a

posição do narrador em relação à matéria ficcional. O conto é uma “versão” ficcional do contato entre portugueses e moçambicanos, ancorada no trabalho do historiador ficcional que visita arquivos e transforma documentos em ficção. Ali, há um narrador que trata do contato, advindo do deslocamento e suas “implicações”; um narrador que dialoga com o próprio autor, cuja voz está explícita no prefácio do volume. No conto, o lugar se transforma em zona de contato, tomado a partir do trabalho de Mary Louise Pratt (1999): lugar em que diferentes se encontram, advindos de lugares identitário diferentes. Está ali, também, a ideia de deslocamento, em dois sentidos: deslocamento em seu sentido de “não pertencer”, e de “movimento”, de percorrer lugares, sem fixação. Desafio à noção de telurismo: em um enraizamento em Moçambique que é, também, móvel. A noção de deslocamento é chave na literatura de Borges Coelho, implicando também no deslocamento da própria noção de verdade: o que é a história senão versões do passado?

Chimamanda Ngozi Adichie, escritora nigeriana, na já famosa conferência “Os perigos da história única”³, chama atenção para forma unificada, generalizável, como a África é vista e tratada pelo ocidente: uma história única de um continente que nunca é percebido em suas especificidades. A mesma questão é ressaltada por Rita Chaves, na recusa de um tratamento essencialista da literatura produzida na África lusófona, justamente nessa ficção que se constrói pela diferença. Nesse sentido, esta tese buscou suporte teórico em autores que pensam Moçambique ou as questões pós-coloniais. E, especialmente, autores que pensaram João Paulo Borges Coelho – esse sujeito que se desdobra em vários, em ficcionista, historiador, antropólogo, na expressão de uma moçambicanidade que lhe é particular e cuja mobilidade lhe permite essa visão também particular de Moçambique. Nesse sentido, buscou-se privilegiar autores e críticos que pensam ou pensaram especificamente o caso de Moçambique e do próprio autor: sua posição dentro desse campo literário, sua especificidade como ficcionista.

Por tudo que já foi dito, entre as formas de articulação que Borges Coelho estabelece com sujeitos, tempo e espaço considero essencial pensar sua obra a partir de um olhar multidisciplinar. Analisar os narradores de Borges Coelho significará, deste modo, investigar a instância ficcional que se encontra na interface

³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EC-bh1YARsc>.

entre o Moçambique real e o Moçambique ficcional, entre o presente e o passado, entre o eu e o outro, entre o histórico e o literário.

É inegável o vínculo entre a produção ficcional de João Paulo Borges Coelho e a história. Por outro lado, tal fato não configura especificidade ante o quadro da produção literária africana ficcional nos últimos anos, na qual a história serve como um dos alicerces. Porém, a especificidade de Borges Coelho está na acumulação de instâncias de ambiguidade, contato e hibridização. Assim, esta tese pensa seu objeto a partir da articulação e pontos de interface entre as disciplinas da crítica literária, antropologia e história, com vistas a compreender os romances do autor como expressão das tensões da contemporaneidade. Busca-se, deste modo, pensar na literatura de Borges Coelho em seu papel de aglutinadora das tensões contemporâneas e na crítica literária como lugar de articulação entre as diferentes tendências narrativas que surgem a partir do desafio aos limites das fronteiras entre as disciplinas.

2 ENTRE A LITERATURA E A HISTÓRIA

2.1 A LITERATURA MOÇAMBICANA NO ENTRE-LUGAR

Os sistemas literários nacionais na África lusófona, especialmente em Angola e Moçambique, surgem, nas décadas iniciais do século XX, como forma de resistência ao colonialismo, tomando para si a responsabilidade de ser um dos pilares de sustentação dos projetos de construção das novas nações que se desejavam independentes. De acordo com Matusse (1998), a imagem da moçambicanidade e da angolanidade passam a ser a negação da imagem da portugalidade, o que significa que compreender o processo de formação das literaturas nacionais nos países da África lusófona é vê-lo como fruto da necessidade de distanciamento de modelos literários e culturais impostos pelo colonialismo português.

O colonialismo português na África foi diferente, em vários aspectos, do brasileiro: um outro contexto político, econômico e social. Em comum, a violência, pela incomunicabilidade, pela cisão e tensão permanente entre dois universos culturais distintos. A política colonial implementada em Angola e Moçambique estimulava a distância e impunha restrições de ordem física, social, política e cultural, que ainda se fazem presentes nas relações cotidianas de hoje. Posto em perspectiva em relação à América, pode-se afirmar que o período colonial africano foi breve e recente, o que explica sua presença ainda tão impactante na contemporaneidade.

Oficialmente, a colonização do continente africano pelos europeus inicia-se a partir da década de 1880, com a Conferência de Berlim e o estabelecimento de regras a serem observadas pelos estados europeus no período de ocupação do território africano. Em 2015 completaram-se 130 anos do fim da Conferência, ocorrida em 26 de fevereiro de 1885, na qual os representantes europeus e norte-americanos dividiram a África à revelia de líderes ou representantes africanos. Fronteiras foram arbitrariamente redefinidas e populações antes independentes (e muitas vezes rivais) passaram a integrar um mesmo território e constituir uma nova nação. A artificialidade do estabelecimento das novas fronteiras funcionou como

estímulo à turbulência política e social que tomou conta do continente africano ao longo do século XX.

A partir do final do século XV, a chegada dos europeus na América e a intensificação de seu trânsito na África e Ásia cria condições para a emergência de um novo sistema econômico que abrangia os três continentes. Até o século XIX há intensa exportação de escravos para as Américas e exploração de rotas comerciais com a África e Ásia. Com o século XIX, cresce o interesse europeu pelo continente africano e exploradores e missionários juntam-se aos militares e comerciantes que residiam nos então precários assentamentos. Em aproximadamente um século, tais assentamentos tornar-se-ão núcleos humanos maiores e com uma variedade cada vez maior de estrangeiros residentes em África. Segundo Noa (2002, p. 51),

(...) britânicos, alemães, franceses e portugueses envolver-se-iam nestas viagens de exploração sob o argumento do “interesse científico”. Todavia, camuflava-se uma nova etapa da colonização africana virada para a consolidação da presença europeia. Esta era, entretanto, retoricamente justificada pela necessidade da sua “missão civilizadora” o que, de imediato, se traduziria pela abertura de novos mercados fora da Europa.

Pouco tempo decorre entre a criação de assentamentos de europeus, com o consentimento de líderes locais, e a tomada de poder pelos assentados brancos. Por conta disso, parece haver unanimidade entre os historiadores quanto à rapidez com a qual o continente foi subjugado, dadas as dimensões geográficas envolvidas e a complexidade da situação. Ainda segundo Noa (2002, p. 53),

(...) assiste-se, portanto, na segunda metade do século XIX, à retomada do movimento ocupacionista no sentido de se criar uma administração colonial consistente e efectiva, com o recurso a viagens de exploração, o que resultaria na proliferação de narrativas correlativas.

Portugal vive um momento de redefinição das políticas coloniais com a criação de leis nas quais se reconhecia a existência de cidadãos nativos e não nativos. De acordo com Noa (ibid, p. 53), “esta distinção será uma das especificidades da colonização portuguesa em Moçambique e que acabará por ser recriada na literatura colonial.” A implantação do Estado Novo em Portugal faz com que a propaganda de glorificação do regime aumente consideravelmente e, assim, o Império Colonial passa a povoar o imaginário do povo português. O salazarismo vê o ressurgimento do Império português como sua missão histórica e, seguindo nesta

direção, dois acontecimentos importantes são montados para exaltar seu nacionalismo universalista: a Exposição Colonial do Porto, de 1934, e a Exposição do Mundo Português, em Lisboa, em 1940: “aí seriam exibidas, de modo absolutamente vexatório, as diferentes tentativas de aniquilamento e de esvaziamento da identidade cultural dos povos sob o domínio português.” (ibid, p. 54)

Durante o século XX, as colônias africanas portuguesas vão sofrer diretamente os efeitos da situação política da metrópole, tanto pela influência fascista, como pela ascensão de Salazar ao poder. Em 1930, nomeado ministro de assuntos coloniais, uma de suas principais medidas é subordinar os interesses econômicos das colônias aos da metrópole, o que resulta em uma política de extração intensiva de recursos do continente africano. Contudo, não havia um projeto colonizatório que contemplasse outro objetivo que não a rápida remessa de fundos para compensar o Estado português pela crise econômica da década de 30:

A exploração colonial estava portanto fundada sobre as mais simples práticas, entretanto as mais duras, relativas ao trabalho forçado, a taxação obrigatória da produção agrícola e a venda, para a África do Sul, de contratos de trabalhadores migrantes. Era Lisboa quem determinava a conduta global da política colonial. O sistema era semelhante ao sistema francês, contando com uma hierarquia administrativa comportando desde o governador geral até os chefes de circunscrição, todos submetidos às leis e diretrizes decididas pelo governo de Lisboa e dotados de poderes similares àqueles dos seus colegas franceses. Autocrata e antidemocrata na metrópole, o “fascismo” português reforçava os métodos dirigistas em vigor nas colônias. (DIOP et al apud MAZRUI; WONSJI, 2010, p. 73)

A política de segregação era a política adotada pelas administrações das colônias locais. Muitos portugueses de classe sociais baixas – trabalhadores pobres, desempregados, foram enviados às colônias, “poupando assim as metrópoles da contestação operária e, pela mesma ocasião, assegurando o ‘branqueamento’ da África portuguesa. Tratava-se da filosofia fascista sob nova roupagem.” (ibid, p. 75) Assim, se por um lado, tentava-se assegurar a existência de uma classe de trabalhadores livres branca cada vez mais numerosa, por outro, cria-se a noção do africano assimilado: aquele que abandonava os usos e costumes africanos, tais como as línguas bantu, a poligamia, e adotava os costumes portugueses.

Império, mito e miopia – Moçambique como invenção literária (2002), de Francisco Noa, analisa romances produzidos em Moçambique durante o período colonial para, a partir do exame de suas temáticas, definidas por ele (ibid, p. 15)

como “potencialmente problemáticas e incómodas”, entender o que de fato significou (e significa) o período colonial para a cultura moçambicana:

(...) porque tanto a história como a cultura dos povos envolvidos estão fortemente marcadas por esse sistema, facto que se fez sentir quase que a nível planetário, a literatura colonial, enquanto espaço de contacto de imaginários, pode ser um veículo privilegiado para apreender os particularismos simbólicos e existenciais inerentes às sociedades contemporâneas, na sua forma de estar consigo mesmas e com os outros. (ibid, p. 38)

Segundo ele, tratar do período colonial “remexe, de imediato, com sensibilidades, desperta crispações, dúvidas, fantasmas, sinais de desconforto e de inquietação”. Para o teórico moçambicano, não se pode falar de superação do período colonial porque ainda se observam, na atualidade, “manifestações discursivas e comportamentais visceralmente identificadas com esse ideário e, por outro, tentativas de esbatimento ou de camuflagem dos factos relacionados com o fenómeno colonial” (NOA, 2002, p. 16) Se para as novas gerações o período colonial tem significado difuso ou mesmo é ignorado, credita-se esse esquecimento do fenómeno colonial ao problema generalizado de perda de memória social. Ao mesmo tempo, Noa (ibid, p. 17) enxerga na sociedade portuguesa “certo sentimento de frustração que foi acompanhando a perda da sua hegemonia na saga expansionista iniciada no século XV”, acentuada pela perda do Brasil como colônia no século XIX.

É preciso, portanto, enquadrar a colonialidade literária em uma moldura histórica que nos permita enxergá-la também como uma reação a um ambiente estranho no qual se sobrepõe o ponto de vista eurocêntrico. Ou seja, os escritores coloniais, portugueses, não abdicam de sua identidade, nem tampouco questionam as relações de poder impostas pelo sistema, impondo um relativismo interpretativo que cria e acentua mitos e estereótipos sobre os nativos. Segundo Noa (ibid, p. 18),

São conhecidas, por exemplo, as ideias que tinham sobre África e sobre os negros figuras tão representativas da intelectualidade portuguesa do século XIX como Oliveira Martins, Ramalho Ortigão ou Teófilo Braga. Quer pelo discurso apiedado, quer pela impenitência acerca da condição “primitiva” dos negros e dos africanos, é manifesta a crença destes intelectuais na superioridade racial, cultural e civilizacional do europeu.

2.2 A LITERATURA NO PERÍODO COLONIAL

A literatura produzida no período colonial refletirá, deste modo, a forma como os portugueses enxergavam a África. O processo de rejeição por essa literatura pode ser explicado também pelo fato de os autores saberem que seu primeiro público receptor seria português – já que a maioria da população colonial era analfabeta. Os romances circulavam entre colonos portugueses e, no caso de Moçambique, poucos indivíduos assimilados e escolarizados. Por conseguinte, essa “literatura [que] recria um determinado imaginário e todo um discurso que acaba por traduzir, no essencial, a forma como o Ocidente tem processado a sua relação cultural e civilizacional com o Outro, neste caso, o *Africano*.” (NOA, 2002, p. 21) Segundo Noa, nos contextos nos quais a África portuguesa aparece como tema ou motivo, ela é retratada como um espaço por civilizar, cujos habitantes nativos são vistos como objeto de piedade, ou de uso sexual, de lucro ou de luxo, cujas representações partem de perspectivas redutoras ou humilhantes. Para Trigo (apud NOA, 2002, p. 46),

A literatura colonial pretende ser, fundamentalmente, um hino de louvor à civilização colonizadora, à metrópole e à nação do colono, cujos actos de heroicidade e de aventureirismo, de humanidade e de estoicismo são, quase sempre, enquadrados por uma visão maniqueísta da vida e do mundo envolvente.

A propagação dos estereótipos negativos sobre os africanos, possibilitada pela circulação dos romances, resulta, de um lado, da reafirmação da portugalidade missionária, civilizatória e superior. Por outro lado, resulta em silenciamento, subordinação e marginalização do autóctone, cuja mais grave consequência parece ser a crise de identidade que se agravará ao longo do século XX – e cujo reflexo ecoará na produção literária contemporânea das ex-colônias. Para Ana Mafalda Leite (apud RIBEIRO; MENESES, 2008), a literatura do período anterior ao século XX não pode ser considerada como um sistema pois era basicamente composta de literatura ultramarina, relatos de viagens ou textos nos quais a África aparece como simples cenário. Foi a partir do início do século XX que moçambicanos de origem africana “aburguesados” puderam começar a escrever.

Em “E depois de Caliban? A história e os caminhos da literatura no Moçambique contemporâneo”, João Paulo Borges Coelho (apud GALVES et al, 2009, p. 58), considera que há três momentos na história literária moçambicana que evidenciam sua relação com o histórico: “o ciclo colonial tardio, o ciclo socialista e o interciclo transitório atual”; ciclos segundo ele “interferentes” (o próprio autor apresenta o termo entre aspas) no movimento literário. De acordo com ele, as raízes da literatura moçambicana estão no jornalismo, “na imprensa escrita por “assimilados”, representada pelos irmãos Albasini e o seu jornal o *O Brado Africano*.”⁴

Assim, foi o jornalismo praticado pelos primeiros dissidentes do sistema colonial que parece ter sido o berço do que Benjamin Abdala Júnior (apud CHAVES; MACEDO, 2006, p. 211) chama de fratura do imaginário da matriz portuguesa, a partir da presença político-cultural de uma burguesia africanizada, de origem racial variada. Nem todos os brancos descendentes de portugueses se alinhavam com as práticas exploratórias do sistema colonial e muitos eram contrários ao governo de Salazar. Os jornais, revistas e periódicos serviam como instrumento de divulgação da cultura popular africana, pan-africanismo, negritude e valores da terra.

Para Borges Coelho (apud GALVES et al, 2009, p. 61), os escritos de caráter jornalístico

(...) carregam já duas características essenciais: por um lado, uma intencionalidade estética na utilização do português como veículo de expressão e, por outro, uma “maneira de ver” que, partindo da assimilação como tentativa de imitação e de ascensão social, vai descer o itinerário da frustração e da denúncia amargurada da ordem colonial.

A imprensa teve papel determinante na estabilização da cultura escrita o que, por consequência, permitirá que uma “proto” literatura passe a circular nos centros urbanos. A primeira revista literária moçambicana é criada pelo poeta José Pedro da Silva Campos de Oliveira, em 1868. Contudo, é só em 1908 que um grupo nativista funda o jornal *O africano*:

A finalidade era defender os interesses do grupo e da população negra contra as novas tendências discriminatórias. O nativismo atinge, nessa altura, um alto grau de consciência, traduzindo numa vontade colectiva, que

⁴ João Abasini mais tarde se transformará em personagem ficcional de *O olho de Hertzog*.

se propunha intervir, social e culturalmente, em defesa da minoria sociológica que constituía a população negra de Moçambique. (LEITE apud RIBEIRO; MENEZES, 2008, p. 65)

O *brado africano*, cuja importância literária irá estender-se até os anos 50, revelará Rui de Noronha, considerado o fundador da literatura moçambicana. Para Borges Coelho (apud GALVES et al, 2009, p. 61) a obra de Rui de Noronha é marcada pelo uso de formas portuguesas (como o soneto clássico) “todavia com um conteúdo de desconforto e rejeição da injusta ordem dominante.” Pois, a injustiça a que Borges Coelho se refere era de fato um sistema de exploração de recursos e mão-de-obra africana que distanciava a massa popular nativa da incipiente burguesia local, formada por portugueses e moçambicanos assimilados, tal como Rui de Noronha.

A condição de assimilados dos primeiros moçambicanos que escreviam os colocava em uma posição que, por um lado, lhes permitia acesso a espaços ocupados pelos colonizadores (ou aos espaços que os colonizadores permitiam que os assimilados acessassem) e a possibilidade de melhora de vida por meio de acesso ao sistema educacional, mas que, por outro lado, exigia que abdicassem de sua identidade africana e abraçassem a cultura portuguesa. A assimilação significava o rompimento com a memória, a coletividade africana oprimida e o abandono de tradições ancestrais para adoção de costumes estrangeiros. Em outras palavras, formavam uma classe própria, nem portuguesa nem africana. É de se imaginar, portanto, que a relação desses indivíduos com aquilo que se denomina moçambicanidade, o sentimento de ser moçambicano, seja problemática – especialmente se posta em perspectiva com aquilo que Cabaço (2009, p. 19) define como identidade nacional “normal”:

Definindo explícita ou implicitamente essa “normalidade essencial”, as políticas de identidade buscam legitimá-la (a ideia de uma identidade nacional normal) por meio da releitura de tradições existentes ou inventadas organizadas num sistema simbólico em torno de uma “narrativa fundante”, que, no caso dos países emergentes, se torna muitas vezes a narrativa fundante da Nação ou de uma época histórica da Nação. A identidade nacional “normal” implica classificação, hierarquização e uma identificação que engloba e exclui, que estabelece “quem é” ou “quem não é” Nas relações no interno da comunidade, esse exercício se traduz em poder (grifos do autor).

Saúte (apud SERRA, 1998, p. 82) assinala a intrínseca relação entre “a ideia de modernidade” e o momento fundador da literatura moçambicana, “dado que o movimento instituidor da literatura passa pela reclamação de um espaço identitário, nessa busca incessante, nesse movimento diremos pró-activo, mesmo no quadro de um espaço de representação colonial.” A questão que se coloca, segundo Saúte, é a possibilidade da emergência de uma literatura nacional em um contexto de colonização.

Foi a partir das primeiras manifestações literário-jornalísticas que, a partir da década de 1940, emerge um novo grupo de intelectuais moçambicanos empenhados em questionar e combater a ordem social colonial responsável pela opressão dos africanos. Se “assimilar-se” significava que o indivíduo devia abandonar suas raízes identitárias e abraçar a cultura do colonizador, a proposta do grupo formado por “novos poetas e escritores mestiços como João Dias, Noémia de Souza e Rui Craveirinha” ia na direção oposta. Segundo Borges Coelho (apud GALVES et al, 2009, p. 61),

(...) operando na margem entre o mundo africano e o mundo branco colonial, e cuja tensão é já estabelecida em polos de natureza diferente: por um lado, assumem e aprofundam a sua condição africana, que os afasta das esmolas prometidas pelo regime colonial e os leva por caminhos da temática pan-africanista e nacionalista; por outro, procuraram abertamente construir uma modernidade local, abrindo-se ao jazz afro-americano e a influências estéticas das literaturas portuguesa, brasileira e norte-americana. No fundo, procuraram a “sua voz” para fazerem da denúncia um acto simultaneamente de cidadania e literário.

Ou como afirma Borges Coelho em entrevista já referida (apud SANTOS, 2011), foi o sistema colonial que acabou por criar aquilo que se denomina “sentimento de moçambicanidade” entre as várias tribos e etnias que compunham o território de Moçambique. O que temos, portanto, é, por um lado, a emergência de um sentimento nacional artificialmente criado, na medida em que a criação da nação moçambicana não partiu de demanda popular e sim de imposição política das metrópoles coloniais. Por outro, ao moçambicanizarem-se as diversas tribos e etnias, hegemonomizam-se as rivalidades tribais, as diferenças étnicas, linguísticas e de costumes. Todos passam a ser, a partir da instauração do sistema colonial, nativos colonizados a serviço de uma metrópole que não dispõe de projeto nacional algum para o desenvolvimento regional. O problema passa a ser, portanto, identificar-se com um sentimento nacional que foi imposto (mesmo que criado

indiretamente) por um sistema colonial igualmente imposto, que insiste em dividir a sociedade colonial em termos absolutos de “dominador/dominado” ou de “colonizador/colonizado”. Talvez o único sentimento que ambos os polos partilhem é o sentimento de não pertencimento: os colonizadores não pertencem à terra, e os colonizados não pertencem à nação moçambicana, um território artificialmente criado que agora precisa ser chamado de nação e que tem como língua comum a língua do colonizador.

Foi esse modelo de representação pré-concebido, a partir de uma estrutura social hierarquizada que vê o nativo como cultural, intelectual e socialmente inferior que provocou o discurso de insurgência contra Portugal, manifesto nos projetos nacionais pró-Independência dos anos 50 e 60 nas colônias africanas. Nomes como Amílcar Cabral, Agostinho Neto e José Craveirinha têm em comum a poesia e a militância política intensa a favor da independência de seus estados nacionais. Segundo o crítico Gilberto Matusse (1998, p. 23), “é o aparecimento do homem negro com o estatuto de maioria emotiva, psicológica e social que irá definir o nascimento da literatura moçambicana.” Ainda (ibid, p. 28), “a literatura nacional moçambicana será aquela que corresponde ao imaginário africano.” Para Matusse (ibid, p. 74),

(...) será a tomada da consciência da alteridade, de ser diferente, que irá determinar nos intelectuais assimilados a necessidade de ruptura com o estado de submissão àqueles modelos e a consequente procura dos caminhos para afirmar essa diferença.

Ainda segundo Matusse, para que fosse possível a construção da imagem da moçambicanidade literária, seria necessário seguir o caminho inverso do que se considerava a portugalidade literária. Ele (1998, p. 75) destaca a existência de quatro domínios para o caso específico da construção de um sistema literário moçambicano autônomo. O primeiro momento, conforme já discutido, contaria ainda com a presença explícita de modelos portugueses, tais como aspectos culturais, escolas literárias, autores, imagens e a própria língua portuguesa. Contudo, já se observaria (por conta da influência modernista) subversão, deformação e dessacralização dos símbolos culturais portugueses, em um crescente sentimento de “recusa da condição de minoridade.” A obra de Rui de Noronha, mencionada anteriormente, ilustra esse momento.

O segundo domínio recuperaria e incorporaria tradições orais de origem africana aos modelos formais:

A atitude aqui é claramente de oposição ao espírito da política de assimilação, na medida em que recupera os valores que esta política manda negar. Por outro lado, na medida em que se trata de uma busca de valores nativos, esta prática pode ser lida como uma identificação com o substracto cultural da moçambicanidade. (ibid, p. 75)

O terceiro domínio buscava, nos modelos latino-americanos, afirmar a diferença em relação à metrópole, filiando-se a outros sistemas que, tal como as literaturas africanas, se debatiam acerca de sua formação identitária. O modernismo brasileiro das primeiras décadas do século XX exerceu um profundo impacto nos projetos literários das (futuras) nações angolana e moçambicana. Ambas viam na literatura brasileira uma realidade que não encontravam na portuguesa – pensemos, por exemplo, nos romances de Jorge Amado e seus protagonistas negros e mulatos. A experiência brasileira e a superação da condição colonial interessavam aos africanos porque eram lidas como um caso de sucesso (a colônia que conseguira sobrepujar a metrópole). A violência, incomunicabilidade e tensão permanentes na vida colonial africana pareciam possíveis de serem superadas, rumo à construção de uma sociedade na qual não houvesse barreiras nem interdição do contato entre os indivíduos. De acordo com Chaves (2005), a interferência da literatura brasileira na formação da literatura africana proveio de uma necessidade de abraçar uma modernidade que somente a matriz de cultura africana, de raiz, não era capaz de oferecer.

José Luis Cabaço, em “Moçambique: identidade, colonialismo e libertação” (2009) expõe a gênese do nacionalismo moçambicano: a partir do fim dos anos 1950, surgem “Unions” como formas associativas dos trabalhadores emigrados de Moçambique. A de Tanganyika, por exemplo, era uma associação dedicada aos Makonde, grupo etnolinguístico importante em Moçambique (associações de trabalhadores pobres, em geral ruralizados, sem presença educacional significativa). Cabaço afirma que o aspecto tribal não deixa de ter relevância nas ideias emancipacionistas; há uma ideia de identidade fundada na cultura, na língua e na etnia, que foram se politizando à medida em que a opressão colonial se intensificava. Contudo, o autor considera este momento ainda um protonacionalismo, pois Moçambique ainda não é uma ideia que una

significativamente essas forças heterogêneas. No meio urbano, porém, havia grupos de negros e mestiços letrados. O nativismo, no entanto, vinha organizado em igrejas protestantes (as missões protestantes tiveram importante papel na valorização da africanidade) ou movimentos messiânicos (nascidos na Rodésia ou na África do Sul). Eram embalados pelos ideais estrangeiros do pan-africanismo: “pugnava-se por um espaço de liberdade, pelo acesso a novos conhecimentos, pela dignidade do ‘homem de cor’, pela defesa de seus bens.” (ibid, p.284)

De acordo com José Luis Cabaço (2009), em 1962 funda-se (com a presença de intelectuais como Craveirinha e Knopfli), um jornal diário anticolonial, *A Tribuna*. Igualmente, surgem greves a partir das organizações laborais. Estudantes, tanto em associações como clandestinamente, organizam focos nacionalistas. Será a partir daí que, em 1964, estabelecem-se relações com os guerrilheiros da FRELIMO, a Frente de Libertação de Moçambique. De outro lado, a PIDE, a Polícia Secreta Portuguesa, se torna cada vez mais interventora. Para Cabaço, a forte heterogeneidade foi um empecilho para a FRELIMO, em virtude igualmente de oposições mais antigas. Na região do Zambeze, área dos Macuas, por exemplo, constituiu-se uma aristocracia mestiça (foi a região de mais antiga ocupação portuguesa) de forte oposição aos portugueses:

Alguns chefes tradicionais e membros de linhagens prestigiadas integraram a FRELIMO desde sua fundação e, ao atribuir-lhes responsabilidades, a Frente pretendia constituir-se como ponte que ligava a ação nacionalista à história pré-colonial e à tradição de resistência dos diferentes grupos etnolinguísticos. (ibid, p.293)

Essa aliança com lideranças tradicionais, no entanto, se tornaria em breve problemática. Esses líderes, os “chairmen”, divergiam em quase tudo com o projeto de modernidade dos jovens guerrilheiros: “na concepção de poder, na perspectiva de organização econômica e social, na estratégia militar e no método de treinamento dos combatentes da liberdade, na participação da mulher no esforço de guerra, na forma de tratar os prisioneiros, na própria definição do que seria um “moçambicano”.” (ibid, p.293) Para os guerrilheiros, os “chairmen” apenas pretendiam substituir a liderança portuguesa, mantendo o formato colonial. Havia pois uma resistência da sociedade tribal à teoria materialista. A FRELIMO, assim, combatia o que considerava obscurantismo, tentando valorizar a ciência, a técnica, o “progresso”.

Foram se cristalizando e polarizando “dois planos de identidade coletiva”: um particularista, de pertença etnolinguística (expulsar os portugueses e retomar as formas tradicionais de poder, na pessoa do chefe), e outro universalista, de pertença geográfica, ressaltando a luta armada para a independência (o movimento de libertação fazendo o embrião de um Estado). Na FRELIMO, portanto, um ideal de Estado-Nação, crendo na mudança cultural com a mudança da sociedade. Daí a ênfase na associação e incorporação de líderes de diferentes origens etnolinguísticas. Trata-se do projeto de construção de identidade que fizesse uma síntese entre tradição e incorporação crescente da modernidade. Lutar contra a sociedade colonial incluía o combate às formas tradicionais.

Nos anos 50 e 60, os movimentos de libertação das colônias eram liderados por Agostinho Neto em Angola, Amílcar Cabral em Cabo Verde e José Craveirinha em Moçambique. A libertação se apoia na poesia enquanto gênero fundamental. A partir da década de 80, quando as guerras amansam e a atividade literária é retomada, o romance é adotado de maneira maciça como forma de expressão dos novos projetos nacionais, como instrumento de reinvenção literária. A literatura torna-se, portanto, um dos meios principais pelos quais os projetos das nacionalidades tomaram forma.

2.3 A LITERATURA PÓS-INDEPENDÊNCIA

Diferentemente de Matusse, Borges Coelho (apud GALVES et al, 2009, p. 63) vê como segundo momento da literatura moçambicana o período a partir da tomada do poder pela FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique). Movimento pró-independência fundado em 1962 e autodenominado marxista-leninista, buscava a formação de um único bloco que pudesse expulsar os portugueses do território. De acordo com o autor,

É o contexto que muda, e de forma dramática, afectando drasticamente o referido cosmopolitismo, com a diáspora branca, o desaparecimento de editoras e livrarias, enfim, com o fechamento acentuado do país ao modernismo que existia no espaço colonial, por razões de bloqueio económico, mas também ideológico. (ibid, p. 63)

O bloqueio ideológico ao qual Borges Coelho se refere afetou também, segundo ele, a relação da FRELIMO com a intelectualidade urbana moçambicana e

a celebração literária da ancestralidade africana praticada como resposta à imposição de valores europeus: a perspectiva da FRELIMO “procurou uma construção alternativa aos valores coloniais”, de ideias próprias, cujos valores também diferiam dos tradicionais, tidos como obscuros. O projeto da FRELIMO era construir um novo estado com um novo ideário, cujo alicerce era a ideia de “uma só” nação, a despeito da realidade multiétnica e multicultural existente no território. Souza destaca o papel exercido por Samora Machel, líder da FRELIMO e sucessor de Eduardo Mondlane, fundador do movimento, assassinado pela polícia portuguesa em atentado ocorrido na Tanzânia. É com a ascendência política de Samora que ganha força a ideia de que apenas com a morte dos tribalismos é que se poderia construir o “homem novo”. De acordo com Lorenzo Macagno (2009),

Como depositário desse desafio, Machel é erigido o novo porta-voz da nação, mostrando-se um entusiástico formulador de uma espécie de “marxismo caseiro”, adaptado às singularidades da experiência moçambicana. Nessa formulação, uma das preocupações dos novos porta-vozes da nação seria a de educar, produzir e criar o novo homem moçambicano.

A expressão “do Rovuma a Maputo” é utilizada quando se quer fazer referência à unidade geográfica do país, o equivalente ao brasileiro “do Oiapoque ao Chuí”. A expressão cunhada por Samora Machel enfatiza a ideia de que todos os que habitam o território constituem a nação moçambicana. A unificação em torno da ideia da coletividade identitariamente homogênea, contudo, partiria de um falso entendimento de uma identidade portuguesa sem cisão, homogênea. Como afirma Lorenzo Macagno (2009), a fundamentação da construção do “novo homem moçambicano” estava baseada “sob a lógica do enfrentamento a uma outra entidade que se apresentava igualmente homogênea: a nação portuguesa e suas pretendidas províncias de ultramar.” Ou seja, é no desejo extremo de se afastar do modelo português (e europeu) que a ideologia da FRELIMO se torna também, nas palavras de Macagno, “assimilacionista e intolerante”.

A propagação do ideário da FRELIMO subalternizou e empobreceu, segundo Borges Coelho (apud GALVES et al, 2009), o movimento literário que, por um lado, afasta-se da história e, por outro, desafia a ideia de “um só passado”; *Ualálapi*, romance de Ungulani ba ka Khosa, é fruto desse questionamento. Mas é a partir do início da década de 1990, com o fim da guerra civil, que surge uma nova

geração de escritores que novamente buscam no passado a partir do “mosaico de fragmentos que é a atualidade”, firmando “novo contrato entre a literatura e a história” no qual “a literatura africana surge como acto político fundado num critério ético.” (BORGES COELHO apud GALVES et al, 2009, p. 66). Retomamos, portanto, a classificação de Gilberto Matusse (1998) que vê a contemporaneidade literária moçambicana a partir de uma relação não apenas com a história da construção da nação, mas com a própria história literária moçambicana:

O quarto domínio é o que, numa perspectiva de comparativismo interno, se prende com a reprodução de formas que a recepção crítica consagrou como traços característicos da moçambicanidade. Assim, por exemplo, ao recuperarem certas formas de escrita peculiares a escritores considerados precursores da afirmação de uma identidade literária moçambicana, os autores mais recentes não só contribuem para as consagrar como elementos distintivos da moçambicanidade, como também as usam para construir na sua obra a imagem dessa moçambicanidade. É um domínio onde funciona a dialética da intertextualidade, em que a interacção semiótica entre um texto e o seu intertexto produz efeitos mútuos, ou seja, o texto projecta-se sobre o intertexto ao mesmo tempo que este sobre aquele, reforçando-se com esta solidariedade o carácter de elementos “construtores” da imagem de moçambicanidade nas formas em causa. (MATUSSE, 1998, p. 76)

Retorna, portanto, a moçambicanidade enquanto valor a ser discutido pela literatura contemporânea em Moçambique. Subjacente a ela, o entendimento de que a sociedade moçambicana é essencialmente plural e, portanto, dotada de muitas vozes. O desafio que se impõe na contemporaneidade é, nas palavras de Ngoenha (apud SERRA, 1998, p. 18) inspirado em Booker T. Washington, “saber se o espaço identitário moçambicano pode garantir a preservação das liberdades conquistadas e a continuação do caminho da liberdade que resta ainda percorrer, sobretudo em termos de responsabilidade.”

Em junho de 1984 era publicado o primeiro exemplar da revista *Charrua*, pela Associação de Escritores Moçambicanos, a primeira revista literária publicada em Moçambique pós-independência. É a partir da década de 1980 que a ficção moçambicana reaparece, depois de um período de adormecimento em virtude da instabilidade política que se seguiu à independência nacional. Sobre o período, Nelson Saúte (2000, p. 13) afirma:

A experiência da geração que se revelaria, nos anos 80, à sombra tutelar do projecto “Charrua”, nas páginas literárias que abundavam no espaço midiático nacional, traria à literatura moçambicana não só uma multívoca

pluralidade de posturas estilísticas e de linguagens na ficção como haveria de contribuir com a diversidade, o arrojo e a experimentação que estão na base de alguma da melhor literatura nascente, entre nós. Uma hesitação permanente entre a tradição e a modernidade, algo que ocorrera na poesia, irá balizar a acção criativa destes contistas e romancistas que, em plena década de 90, confirmam-se, paulatinamente, perante o crivo dos leitores e da crítica.

Ainda de acordo com Saúte (ibid, p. 17), a geração dos anos 80 “se afirma numa época dominada por uma forte inquietação produzida num contexto histórico, político, social e cultural moçambicano novo”, no qual a problemática da identidade surge como “questão central na nossa literatura.” (ibid, p. 18) A emergência da literatura pós-independência em Moçambique significou o surgimento de “um espaço de catarse que a sociedade provavelmente ainda não cumpriu nestes últimos anos.” A produção literária contemporânea moçambicana ainda se vê marcada pela história e a política, alicerçada pelo testemunho, “embrenhada no imaginário profundo da condição do ser moçambicano. A querela tradição versus modernidade que baliza o espaço da conflitualidade identitária, individual e nacional” (ibid, p. 19).

A criação da Associação dos Escritores Moçambicanos, na qual envolviam-se diretamente Luís Bernardo Honwana, Rui Nogar, Orlando Mendes, José Craveirinha e Albino Magaia, em agosto de 1982, institucionaliza a literatura ao mesmo tempo em que as primeiras manifestações identitárias se fazem mais intensas:

(...) a associação compõe um espaço heterogéneo de modelos e práticas. De uma forma sintética, cruzam-se, por vezes nas mesmas pessoas, a convicção de que a literatura é uma arma ao serviço da revolução moçambicana, a obediência a uma função didática da arte, a filiação no neo-realismo que “varria as concepções caducas” e a concepção dos escritores como “produtores de literatura” que “se projectam como voz coletiva” (AEMO, s.d.:4) com propostas mais cosmopolitas, práticas literárias que não respondem a esses modelos e uma ideia de literatura como trabalho experimental de linguagem. (BASTO apud RIBEIRO; MENESES, 2008, p. 92)

A teórica Maria-Benedita Basto chama atenção para o fato de haver duas versões do discurso de abertura da Associação, escrito pelo poeta Marcelino dos Santos. Na versão impressa, notam-se diferenças:

(...) e não se utilizam de conceitos como “superestrutura”, “carácter colectivo”, os escritores como um dos braços armados da revolução, nem se realça a função pedagógica da literatura, a dependência das orientações do

partido, etc. É mais abrangente, e é sobretudo um apelo a um canto patriótico” (ibid, p. 93)

Basto destaca, no fim dos anos 80, polêmica envolvendo Mia Couto, confrontado sobre sua legitimidade para “escrever sobre os camponeses e sobre as tradições africanas porque delas não tem a experiência.” (ibid, p. 93). Grande debate acontece durante vários meses e intelectuais se unem para confirmar Calane da Silva na afirmativa da literatura enquanto representação: “subjacente à polêmica em torno da obra de Mia estão, por um lado, critérios que concernem o que se entende por escrita literária” (ibid, p. 94) e a língua portuguesa em processo de descolonização. Junte-se a isso a polêmica sobre a utilização das línguas nacionais com publicações de Bento Siteo e Almiro Lobo. O debate sobre identidade vai ganhando força, ao mesmo tempo em que o campo intelectual reflete, cada vez com mais intensidade, a questão identitária. Seguem-se debates sobre “a questão de se saber quem deve ser considerado escritor moçambicano.” (ibid, p. 98)

2.4 A LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Ngoenha (apud SERRA, 1998, p. 19) afirma que o paradoxo contemporâneo é a emergência da discussão sobre identidade moçambicana ao mesmo tempo em que essa mesma identidade, ainda que precariamente estabelecida, se vê ameaçada tanto por fatores externos, “pela limitação da soberania que comporta a internacionalização das trocas e a interdependência das economias”, quanto por fatores internos, “pela ideologia produtivista que exalta o indivíduo e os seus interesses, mas ignora os cidadãos e os seus ideais.” Sendo a moçambicanidade fruto de um projeto político de negação do domínio português em todas as suas esferas, seja política ou simbólica, sua especificidade está no desejo de “transcender (...) as diferentes pertencas particulares, biológicas, históricas, económicas, sociais, religiosas ou culturais” (ibid, p. 20). Para Francisco Noa (2008, p. 10), a ficção produzida em Moçambique hoje tenta conciliar suas contradições essenciais apresentando,

(...) por um lado, uma espécie de volúpia do real que transborda na figuração do tangível e do visível (...) por outro, reconhece-se em grande parte dessas mesmas obras o predomínio de uma lógica outra na redimensionação do mundo assente na transcendência em relação ao que pode ser palpável e verificável.

Ou seja, Noa aponta para a existência de uma primeira dicotomia em termos de representação da realidade nos romances moçambicanos contemporâneos, na qual exacerba-se a visão realista ao mesmo tempo em que se dá margem a representações que desafiam essa mesma concepção de representação mimética. Ainda segundo Noa (ibid, p. 11), a produção literária moçambicana contemporânea

(...) passa assim a comportar como marca específica a conciliação ou confrontação de múltiplas ordens e dimensões: o oral e o escrito, o latente e o manifesto, o tradicional e o moderno, o interdito e o permitido, o rural e o urbano, o nacional e o estrangeiro, o natural e o sobrenatural, o vivido e o imaginado, a vida e a morte, o local e o universal, o passado e o presente, a ordem e o caos, a cosmogonia e a escatologia.

Por conseguinte, a especificidade da literatura moçambicana seria a conciliação, ou confrontação, de dimensões assentadas na mesma lógica da bipolaridade excludente que regia o colonialismo. Ou seja, a literatura moçambicana contemporânea ainda estaria atrelada às mesmas questões que se colocavam cem anos atrás, justificando o que afirma Bonnici (2012, p. 17): “o desenvolvimento de literaturas dos povos colonizados deu-se como uma imitação servil de padrões europeus, atrelada a uma teoria literária unívoca, essencialista e universalista.” A atividade literária em Moçambique tem de lidar, portanto, com os efeitos ocasionados pela divisão dicotômica imposta pelo sistema colonial, ainda refletida nas relações cotidianas e nos problemas identitários enfrentados pelas populações nativas. A opção que a literatura moçambicana fez (e ainda faz) pela história pode ser creditada à indefinição identitária advinda da colonização.

Nelson Saúte afirma que “uma das consequências imediatas das independências dos países africanos de língua portuguesa foi o relançamento do debate sobre a questão da identidade nacional. (...) Discussão, aliás, que, em muitos casos, ocorria já no período anterior a 1975.” (apud SERRA, 1998, p. 87) Ele ressalta a relação inextricável entre literatura e identidade no caso moçambicano, em especial a partir da independência nacional, ocorrida em 1975: “a literatura não poderia esquivar-se desta discussão, marcada quase sempre não só pelo radicalismo mas, também, pela hegemonia do juízo político-ideológico, que se justifica por diversos circunstancialismos.” (ibid, p. 87) Saúte afirma que o “vírus da política” contaminou “o acto instituidor da literatura moçambicana”, sendo a

produção literária de Moçambique espaço de representação de um forte ideário político.” Tal afirmação justifica-se “porque a literatura sempre se fundou na ideia de acção. Nós entendemos política como a possibilidade da acção em comum. Mas também como tarefa, na qual se preconiza a participação de todos” (ibid, p. 86). Nesse sentido, Saúte vê a literatura moçambicana como essencialmente reivindicadora não apenas do componente identitário negado pelo sistema colonial como também da própria possibilidade de teorização intelectual sobre o tema. Tem-se, portanto, uma posição que refuta o maniqueísmo da visão que incompatibilizava o ideário colonial com o ideário revolucionário. A mesma posição propõe a revisão de conceitos-chave para a questão:

O espaço sonhado pela literatura na representação da experiência actual moçambicana foi estabelecido pela busca da identidade nacional. Diremos, por esta razão, que a literatura potencia esta busca, ou ainda, que está nesta busca uma das razões que presidem ao fazer literário moçambicano. Uma das recorrentes expressões que atravessam a discussão desta questão não deixa incólume a indagação da existência do próprio conceito de literatura moçambicana. Será literatura de Moçambique ou literatura moçambicana? Quem são os escritores moçambicanos? Que rituais estratégicos se devem cumprir para se aceder à tal condição? (ibid, p. 87)

O primeiro romance de João Paulo Borges Coelho foi publicado, conforme dissemos, em 2003. A forma romance já estava consolidada como expressão literária contemporânea em Moçambique⁵:

Com a narrativa de Mia Couto, a partir dos anos 80, a literatura contemporânea moçambicana recebe, sem dúvida, o grande impulso para se projetar no espaço da ficção. Mas a década de 80 não revelou apenas a prosa de Mia; trouxe-nos também Ungulani Ba Ka Khosa, Lília Momplé, Paulina Chiziane, Suleiman Cassamo, sem falar em uma série de outros ficcionistas revelados pela revista *Charrua*, como Aníbal Aleluia e Pedro Chissano, para citarmos apenas alguns dos escritores que protagonizaram uma explosão de talentos na narrativa moçambicana, conforme atesta a antologia de contos organizada por Nélson Saúte (2000)⁶. Embora muitos desses autores ainda não tenham conseguido publicar todas as suas obras,

⁵ Também a respeito da questão, Ferreira (2014), afirma: “Na literatura moçambicana contemporânea, há um predomínio canónico dos narradores com vocação romanesca. Este facto tem alguma importância sociocultural, porque a literatura moçambicana radica numa matriz preponderantemente lírica e contística. Com efeito, até ao surgimento, em 1992, do romance *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto, eram poucos os romancistas; e os grandes contistas sempre foram, por questões de natureza criativa, mais poetas do que autores de romances. Na verdade, mesmo o romance inaugural de Mia Couto está ainda muito perto da estrutura fragmentada do ciclo de contos, como é explicitamente reconhecido pelo autor.”

⁶ A coletânea de contos *As mãos dos pretos*, que consta nas referências.

assistiu-se a um estimulante crescimento do mercado editorial moçambicano. (SILVA, 2010)

A temática da história perpassa a produção ficcional de todos os autores, em maior ou menor medida. Contudo, de acordo com Maria Teresa Salgado da Silva (ibid), “esses escritores também buscaram novos caminhos e experiências ficcionais. (...) a afirmação identitária permaneceu como um ponto central na discussão de todos esses autores, articulando-se a questões como etnia, religião, regionalismo e gênero.” Ainda segundo a autora, “não resta dúvida de que a preocupação em transmitir a diversidade da cultura moçambicana, pluriétnica e pluricultural, constitui uma marca dos ficcionistas moçambicanos aqui enfocados.”

Na tese “Narrativas da moçambicanidade”, Maria do Carmo Ferraz Tedesco (2008) afirma que, a partir dos anos 80, a identidade deixa de ser discutida na anterior exclusividade entre a dualidade “colonizado/colonizador” e “tradicional/moderno”, discursos possíveis durante o processo de independência. São agora discutidas as diferenças do cotidiano social, os problemas vivenciados pelas mulheres, a transição de poder, rompendo com a homogeneidade da moçambicanidade. Por outro lado, e citando Carmen Tindó Secco, a autora fala da reconfiguração lírica ocorrida no mesmo período, operando com resíduos de memórias da guerra, por exemplo; porém, com predominância da voz intimista.

Segundo Tedesco, houve, de início, maior ênfase na produção de contos. Citando Patrick Chabal, chega-se a duas conclusões. Em primeiro lugar, o conto já tinha antecessores (João Dias, Luís Bernardo Honwana) e, em segundo lugar, o conto estaria mais próximo da tradição de narrativas orais de Moçambique. Para a autora, entretanto, haveria um distanciamento entre as condições intelectual e popular que invalidaria em muito a tese da apropriação da oralidade comum para a realização dos contos literários. Cita Ana Mafalda Leite, que tentou desconstruir a naturalidade com que se associa sociedade oral e produção de contos, o que seria um preconceito com a produção literária africana. Em suma, uma diminuição do escritor africano, que por dificuldade em lidar com a complexidade escrita do romance, preferiria o conto, mais afeito a sua cultura. Para Tedesco, a oralidade deve ser analisada formalmente e enquanto modo de representação simbólica – o que foi feito por Ana Mafalda Leite ao ler *Terra Sonâmbula*: em estrutura dialogal, uma viagem iniciática que traz a oralidade para a forma romance enquanto estrutura, como se fossem contos encaixados numa narrativa maior, micro-narrativas sobre aspectos culturais variados.

Já segundo Chaves (2010, p. 85),

(...) quem conhece um pouco da História e da Literatura de Angola e Moçambique sabe que, produzido durante e logo após a luta de libertação, o canto poético tingia-se pela euforia. Menos impetuosa, a prosa aguardou alguns anos, mesmo se poucos diante da dimensão da experiência, para organizar e materializar a sua percepção.

Ainda citando Chaves (ibid, p. 86),

No contexto de tais países, a expansão do romance apoiou-se precisamente na mesclagem com outras modalidades discursivas, com outras formas narrativas, potencializando a incorporação de procedimentos algumas vezes considerados incompatíveis com a sua constituição, como as referências da oralidade. Se a História representou um aporte importante para a sua consolidação, podemos perceber que nos últimos anos a aproximação com a Memória vem se tornando matriz de relevo. O passado passa a ser procurado sob outras perspectivas, abrindo-se alternativas para o seu enfoque em textos que, com argúcia e sensibilidade, refletem a sensação de perplexidade que tomou conta daqueles que seriam ou deveriam ser os protagonistas desse novo tempo, que talvez se tenha tornado apenas um tempo novo.

Francisco Noa, no texto “Tendências da actual ficção moçambicana”, afirmava (apud NOA, 2008) que apesar da revitalização no quadro literário do país, a literatura moçambicana “tem atravessado, nos últimos dez anos, uma crise indisfarçada quer no volume de obras produzidas quer no que concerne à valia estética de parte delas.” (ibid, p. 8) Cita vários fatores componentes do quadro de precariedade da cultura letrada no país, que perpassa vários fatores. Em primeiro lugar, denuncia uma “constrangedora ausência de uma política do livro que estimule o acesso e a promoção da leitura: os preços dos livros são inoportáveis para a maioria da população (um livro pode corresponder muitas vezes, a um terço do salário mínimo)”. (ibid, p. 8) Cita, nesta sequência, as limitações do campo editorial moçambicano, as fragilidades do sistema educacional, “manifesta desorientação entre os mais jovens por falta de um quadro estável de valores que não lhes permite, muitas vezes, diferenciar o acessório do essencial, ou mesmo o bem do mal” (ibid, p. 8), a influência da indústria cultural de massa. Menciona ainda a baixa qualidade de algumas obras lançadas e a ausência de “páginas e revistas literárias a que se liga uma inconsequente e descontinuada crítica literária” (ibid, p. 8). Apesar do quadro avassalador, avulta-se, “quase que de modo paradoxal, um fenómeno singularmente

novo na história ainda recente da literatura moçambicana e que tem a ver com o culto, embora titubeante, da ficção.” (ibid, p. 9)

Noa afirma que os anos 90 assistem, conforme dissemos, à emergência de novos ficcionistas que “vão mantendo não só uma maior regularidade como projecção, tanto internamente como no estrangeiro.” (ibid, p. 9):

Várias são as razões que podem ser encontradas para explicar este fenómeno: prestígio e tradição do género romanesco, imposições editoriais e consumistas, género que aparentemente melhor se acomoda às exigências, oscilações e indefinições do mundo actual, crença numa maior possibilidade de êxito, entre outras.

No entanto, a principal razão parece residir, julgamos nós, no simples facto de as realidades africanas, em geral, e a moçambicana em particular, conterem em si uma fulgurante energia épica que pode ser vislumbrada nos cíclicos cataclismos naturais (secas, cheias, ciclones, etc.) e humanos (guerras, mudanças políticas violentas). (ibid)

Existe uma inequívoca vinculação recente entre identidade, revolução e nacionalismo. Benedict Anderson (2008, p.27) aponta:

(...) desde a Segunda Guerra Mundial, todas as revoluções vitoriosas se definiram em termos nacionais (...) e, com isso, se firmaram solidamente num espaço territorial e social herdado do passado pré-revolucionário.

No caso de Moçambique, esse processo significaria identificar quais são as identidades (expressas em termos discursivos e políticos) desse passado pré-revolucionário. Moçambique, enquanto nação, pode ser pensada no que Anderson (ibid, p.32) define como “espírito antropológico”: “uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana.” Essa dimensão “imaginada” aproximaria a identidade da literatura, na medida em que os narradores podem ser vistos como “instâncias performáticas” das identidades e suas tensões: as comunidades também são o “estilo em que são imaginadas” (ibid, p. 33) Desse modo, seria importante também pensar no que se considera literatura africana: a legitimação para falar como africano, e, nesse sentido, a literatura como uma de suas formas de estilização.

Por outro lado, Zygmunt Bauman (1999, p. 42) afirma que a identidade nacional é uma “imagem” que “combinou claramente necessidade e opção, ser e fazer, imortalidade e vida mortal, duração e transitoriedade.” Aqui, a literatura é claramente uma perspectiva ideológica, um ponto de vista particular e autoral sobre

a personalidade dessa estratégia “heteroautônoma” (conforme Bauman), em nome da “diminuição da negatividade da consciência da mortalidade”. A nação, enquanto continuidade imaginada, recebe da literatura narrativas para essa imaginação. Aquela estilização é orientada por uma perspectiva e essa perspectiva se constrói a partir da mediação do intelectual, do acadêmico e do literato que é Borges Coelho.

As nações (e os Estados-nações) são hoje entidades sem soberania: as economias se separaram dos Estados e as identidades nacionais são continuamente colocadas em questão. Pensar a contemporaneidade da identidade moçambicana a partir da obra de Borges Coelho significa discutir os momentos que antecedem o estabelecimento dessa identidade nacional. Melhor dizendo, é preciso considerar as sucessivas rupturas pelas quais passa a sociedade moçambicana ao longo da história e de que maneira essas rupturas vão rearticulando a noção de identidade. Para além das questões internas, há também a influência dos fatores externos a Moçambique, de valorização dos termos “global” e “étnico” (as configurações a partir do termo *world – music, literature* etc.), conforme apontado por Mary Louise Pratt em “A crítica na zona de contato: nação e comunidade fora de foco” (1999).

Justamente por não ser essência é que a identidade deve ser lida nas suas constantes atualizações. E, considerando a história do país, podemos afirmar que não foram poucas as atualizações que se impuseram. Partindo do colonialismo português, tem-se a sucessão de dois movimentos. Primeiro, um rebaixamento racial essencialista da identidade em nome do imperialismo, evidenciado, por exemplo, nas políticas quanto à imposição de trabalho sobre os “indígenas” (tema discutido em *Rainhas da noite*).

José Luís Cabaço (2009, p. 294) mostra que a associação entre identidade, nação e revolução não se fez de forma linear ou homogênea. A própria FRELIMO, justamente por seu caráter de “frente” de movimentos, passou por contínuos ajustes na discussão da identidade moçambicana. A predominância ideológica do materialismo e o andamento do processo histórico foram conduzindo à matriz que conjugava universalismo (o “homem novo”) e nacionalismo.

Para tanto, um primeiro passo seria apagar as marcas portuguesas do colonialismo. Para tanto, contribuíram *slogans* como “do Rovuma ao Maputo” às sessões de “narração de sofrimentos”, processo narrado por José Luis Cabaço (ibid, p. 294). Segundo o autor, a “narração de sofrimentos” seria uma espécie de rito de

passagem: os que desejavam ingressar na FRELIMO deveriam se identificar para o coletivo e narrar sua história de vida (o sofrimento do colonialismo). A experiência era debatida, enquadrada no rol maior de unidade no sofrimento: “a ‘cerimônia’ desempenhava, simultaneamente, uma função de vigilância, outra de natureza psicológica e a terceira, a mais importante, de caráter ideológico.” (ibid, p. 298) O sofrimento individual era reconduzido à situação comum, “moçambicana”. A identidade, portanto, devia excluir os particularismos regionalistas, tribalistas e racistas (todos atribuídos à sociedade colonial).

A leitura que o movimento de independência fez de todo esse processo colonial de apagamento da voz subalterna passou, porém, por uma segunda estratégia. Segundo Josilene Campos (2011), era uma correção também dos valores tradicionais: as identidades étnicas, as religiões, a organização familiar, a liderança tradicional das aldeias, a lei local, os códigos de conduta, as redes de sociabilidade e solidariedade e as formas de casamento tradicionais são colocados em xeque. Essa tentativa de ruptura com o tradicional, no entanto, se fez em nome da consagração dos Estados negros africanos. Conforme Severino Ngoenha (apud SERRA, 1998, p. 18),

Moçambique é um dos últimos anéis de um longo processo da liberdade do homem negro. A identidade moçambicana resulta da criação de uma Nação moçambicana, o que significa que é o ponto de chegada de um processo de busca de liberdade do negro de Moçambique. Por conseguinte, a identidade moçambicana inscreve-se de direito nos objetivos constitutivos da filosofia africana.

A unificação identitária, como se percebe no discurso da política (de origem colonial ou pós-colonial), acaba sempre por compor uma narrativa unificada e desprezando a diversidade de atualizações e identificações, conforme discutido por Homi Bhabha (2005, p. 207):

Na produção da nação como narração ocorre uma cisão entre a temporalidade continuísta, cumulativa, do pedagógico e a estratégia repetitiva, recorrente, do performativo. É através deste processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna o lugar de escrever a nação.

A pacificação da guerra civil compôs um quadro com possibilidades de maior abertura à discussão de identidade moçambicana. A literatura, conforme discutimos anteriormente, contrapôs-se às duas formas de essencialismo – tome-se, por

exemplo, a literatura de Paulina Chiziane, Mia Couto ou o próprio João Paulo Borges Coelho. Nesses autores, a identidade também é discutida em termos do cotidiano social, dos problemas vivenciados pelas mulheres, da transição de poder, rompendo com a homogeneidade da moçambicanidade.

Maria do Carmo Tedesco (2008) afirma que o romance, por ser um gênero que consegue não falar apenas de si, falaria das múltiplas formações identitárias, pluralizando a realidade. A autora afirma, contudo, que o problema da africanidade também lida com as expectativas que o “outro” teria em relação ao que é ser africano. Essa expectativa seria respondida, assim, com uma voz pública, que fala sobre o mundo social e cultural. Mais do que “quem sou eu” (pergunta europeia), persistiria a pergunta coletiva: “quem somos nós”? Mas um “nós” pluralizado, que se expressa na vida cotidiana concreta de cada um dos personagens dos romances. Não existiria, assim, a figura generalizada de “povo”, em Chiziane ou Couto, pois ambos discutiriam com as versões unitárias de identidade construídas pelo processo político, fazendo reemergir identidades e memórias outras.

Há, contudo, diferenças: Mia Couto, privilegiando personagens divididos ou em trânsito sobre diferentes universos culturais; Chiziane, tratando da questão da crença, mostrando o cotidiano de personagens com destinos pré-determinados. São personagens comuns no cotidiano contemporâneo. Principalmente, trata-se da questão do hibridismo cultural no plano das crenças, entre o cristianismo e as cosmogonias locais, com forças sobrenaturais que comandariam o destino das personagens. A romancista é criticada por essencializar a cultura. Suas longas descrições sobre costumes se encerrariam em si mesmas, pois não movimentam os destinos das personagens, que não superam seus conflitos. Há uma restrição também ao situar apenas personagens negras, identificando-as à autenticidade. Segundo Tedesco, Achille Mbembe faz a crítica aos intelectuais africanos que atribuem todos os problemas a entidades invisíveis, restringindo o estudo das ações sociais efetivas. São assim, para Mbembe, tanto os nativistas (que creem numa essência mítica) quanto os marxistas (que veem todos os problemas na exploração de classe). Chiziane faz a crítica das últimas, ressaltando o apagamento de práticas “autênticas” como poligamia ou feitiçaria. Já em Mia Couto predominaria a diversidade e o trânsito de identidades. Há o debate entre os projetos individuais e o projeto oficial de independência, com críticas aos caminhos revolucionários.

Para Anna E. Pöysä (2014), não há como desvincular o aparecimento do gênero romance do colonialismo, sendo forma literária essencialmente europeia. Em *A ascensão do romance*, Ian Watt (2010) vincula o surgimento do gênero à emergência de uma classe burguesa (pelo contexto econômico) e a consciência individual, historicizada. Houve, segundo Watt, um contexto que permitiu o surgimento de uma forma que se afastasse do modelo épico e pudesse representar os dilemas da interioridade do sujeito em relação ao seu meio e em relação à sua vida privada. Watt aponta o romance como consequência da emergência da individualidade (de caráter protestante), da nova posição dos sujeitos em relação ao meio social capitalista. O romance torna-se livro, torna-se mercadoria, torna-se expressão do mundo moderno, realista. O romance surge na Europa como produto de um contexto histórico. Na África, o romance não surge; ele é mais uma forma estrangeira que se impõe, via colonialismo, em um contexto fraturado pelas sucessivas rupturas impostas às sociedades nativas. O romance africano seria, deste modo, uma apropriação da forma romanesca que, neste caso, nega a experiência individual e os valores da burguesia europeia.

Para Pöysä (ibid, p. 12), a literatura africana moveria as tradições europeias específicas do centro para as margens do gênero, substituindo-as pelas tradições locais de narração. Segundo a autora, a emergência do romance em Moçambique não pode ser explicada em termos simples, já que deveriam ser consideradas a questão do surgimento da imprensa, editoras e estabelecimentos educacionais – pode-se, deste modo, associar a emergência do romance ao estabelecimento do sistema capitalista. Além disso, deve-se levar em consideração a plasticidade da própria forma romanesca, que se adaptaria ao processo de apropriação pelos autores africanos. Segundo a autora (ibid, p. 19), uma das características do romance africano do final do século XX é o distanciamento da figura da personagem principal, um movimento que recusa o ponto de vista único, a visão individual, do sujeito, característica do romance europeu, em prol de uma visão múltipla, que abra espaço para o retrato da coletividade.

Os três romances de Borges Coelho analisados nesta tese podem ser lidos por este viés: por um lado, o autor conforma-se à forma romanesca; por outro, a subverte. A questão é especialmente visível em *Crónica da rua 513.2*, romance que pretende a representação ficcional de um período da história recente de Moçambique, mais do que a representação das subjetividades. Mesmo em *Rainhas*

da noite, romance narrado em primeira pessoa, a presença de dois narradores em dois tempos históricos distintos possibilita ao leitor uma visão bastante ampla da sociedade moçambicana.

O romance africano é, portanto, o encontro entre duas tradições. O romance é forma literária que emerge no ocidente que, na África, incorpora elementos desse contexto cultural, especialmente, o elemento de oralidade – por exemplo, a presença de narradores que atuam como “contadores de histórias”, além do uso de recursos linguísticos e a relação que se estabelece entre a língua portuguesa e as línguas nativas locais. Ana Mafalda Leite adverte, contudo, para a tendência essencialista de se relacionar a oralidade à cultura africana. Em “Oralidades & Escritas nas literaturas africanas”, a crítica afirma:

A tendência para situar no âmbito da oralidade e das tradições orais africanas o discurso crítico e a produção textual surge ainda de certo modo como forma de reacção a uma visão das literaturas africanas como satélites, derivados das literaturas das «metrópoles». É um discurso que, de certo modo, se torna reactivo pela atitude inversa. De um cânone marcado pelo signo da colonialidade, passa-se à assunção de outro, indígena, que tenta centripetamente encontrar, no âmbito da cultura africana, os modelos próprios e autênticos.

A intertextualidade e afinidade dos textos literários africanos com as literaturas europeias e a complexa rede de relações que com elas estabelecem é um facto incontornável. Contudo, uma vez que estas literaturas, além deste enquadramento, são escritas na maioria dos casos na língua do colonizador, semelhante “colagem” levou por vezes a análises tendenciosamente paternalistas e a encarar a produção literária africana como uma espécie de produto neo-colonial. (1998, p.12)

O trabalho de Ana Mafalda Leite, de maneira geral, vê a oralidade como elemento de interação que age tanto na forma como no conteúdo do romance africano: os ritmos, o papel da língua portuguesa e o que resulta do contato com as línguas locais. Lembremos que, segundo Rita Chaves (2010, p. 86), “a expansão do romance apoiou-se precisamente na mesclagem com outras modalidades discursivas, com outras formas narrativas, potencializando a incorporação de procedimentos algumas vezes considerados incompatíveis com a sua constituição, como as referências da oralidade.” Nesse sentido, é preciso vincular a questão também ao contexto político. O escritor moçambicano Luis Bernardo Honwana (apud CHAVES; MACEDO, 2006) afirma que, no caso de Moçambique, a língua portuguesa foi tornada matriz da nova identidade nacional. Tal opção deveu-se principalmente ao posicionamento ideológico da Frente de Libertação de

Moçambique. O projeto da nova nacionalidade moçambicana procurava afastar-se tanto da ancestralidade africana (indo em direção a um “novo homem”) quanto dos valores da portugalidade colonial. Se o ideário português colonial deveria ser afastado, o mesmo não se deu em relação à língua portuguesa, escolhida como língua oficial da nação moçambicana recém independente. Tal ação justificava-se pela necessidade de unificação dos diversos grupos étnicos, falantes de suas próprias línguas, em torno da nova identidade moçambicana. Tal atitude não deixa de ser paradoxal. Conforme Lopes (2004, p. 18),

Moçambique é um país multilíngue e multicultural (não apenas muti-étnico). Para além do português que é a língua oficial, e das línguas asiáticas (como o Gujarate, Memane, Hindi e Urdu) que são também faladas nativamente por vários moçambicanos, a grande maioria das línguas faladas em Moçambique pertence ao grupo bantu. Estas são línguas indígenas e constituem o principal estrato linguístico, tanto com respeito ao número de falantes como em termos da distribuição das línguas pelo território.

Ao traçar o perfil linguístico de Moçambique, Lopes (ibid, p. 19) afirma que “mais de 90% dos falantes de Português como língua primeira (L1) a nível nacional são urbanos, ao passo que os falantes bantu L1 são principalmente do campo (78%).” Ainda, “ter proficiência nesta língua constitui uma verdadeira marca de pertença à elite que, embora muito pequena numericamente, dispõe de vários poderes e controles” (ibid, p. 20) De acordo com Lopes, antes mesmo da independência, a FRELIMO optou por adotar a língua portuguesa como língua de comunicação entre seus combatentes, falantes de diferentes línguas – opção essa mantida após a tomada de poder pelo movimento. A justificativa para essa manutenção baseava-se na necessidade da FRELIMO de combater o tribalismo, preservar a unidade nacional e integridade do território moçambicano (ibid, p. 21). Apesar disso, a forte presença das línguas bantu no país contribuiu para que aos poucos se caminhasse para uma aceitação da “necessidade de uma política cultural consensual e a valorização da diversidade étnica, linguística e geográfica como pré-requisitos para se alcançar a diversidade nacional.” (ibid, p. 22)

Entretanto, é fato que o português é língua minoritária em Moçambique. E é em português que quase toda produção literária do país é escrita tornando-se, por consequência, inacessível a uma grande parcela da população que não domina a forma escrita do português moçambicano. Para Chaves (2005, p. 254), o português serviria como instrumento linguístico que traria junto de si todo um repertório cultural

que teria de ser filtrado para que um novo repertório pudesse ser formado. Segundo ela (ibid, p. 261), além da língua, muitos elementos literários identificados com o ocidente são apropriados e transformados pelos africanos, pois “manifesta-se a consciência de que a identidade não poderia prescindir daquilo que, sendo decorrência da invasão, havia sido apropriado e integraria já o patrimônio cultural da terra e suas gentes.”

Por tudo o que foi considerado neste capítulo, tomamos a obra de João Paulo Borges Coelho como produto desse complexo contexto político, social e cultural – inscrito em um contexto literário que se inclina tanto ao revisionismo quanto à proposição de novos paradigmas. Nesse sentido, o que se deseja fazer nos próximos capítulos é uma leitura que analise a forma como a literatura de Borges Coelho representa as “expressões da moçambicanidade”: as linhas individuais que formam o tecido social moçambicano, indo na direção do que é apontado por Laura Cavalcante Padilha (apud GALVES et al, 2009, p. 133),

Percebe-se, portanto, principalmente nos últimos dez anos, e quero reiterar isso, um empenho consentido dos ficcionistas em fixar novos mapas identitários, projetando-os em também novas cartografias. Isso explica por que o tema da viagem se faz recorrente no espaço africano de língua portuguesa. Há uma ideia de deslocamento constante, de travessia, de enfrentamento de fronteiras etc. (...)

De um modo ou de outro, a encenação dessas viagens recupera lugares em diferença, pelos quais a alteridade encontra formas de projetar-se imaginariamente, metonimizando-se em rios, ilhas, florestas, aldeias, savanas, montanhas etc. Edifica-se, assim, uma espécie de construção de uma identidade que poderíamos chamar de pós-colonial e que, segundo Boaventura de Sousa Santos, se plasma “nas margens das representações e através de um movimento que vai das margens das representações e através de um movimento que vai das margens para o centro.” E concluímos com ele: é um espaço em que “é construída e negociada a diferença cultural” (2001, p. 33).

3 A FICÇÃO DE JOÃO PAULO BORGES COELHO

A obra ficcional de João Paulo Borges Coelho constrói literariamente a nação moçambicana a partir de uma multiplicidade de pontos de vista, de vozes de personagens, de sujeitos que habitam esse território. Na ficção de Borges Coelho, essas subjetividades vão se cruzando, como se fossem linhas que, juntas, formassem o tecido social moçambicano. A ficção do autor se estrutura a partir da relação entre sujeitos, tempo e espaço. São personagens que convivem em diferentes momentos da história de Moçambique, como se nestes cortes espaço-temporais estivesse também a essência do tempo presente: capítulos de uma história ainda parcialmente contada. A literatura de Borges Coelho parece empenhada em examinar, refletir e debater a formação de Moçambique enquanto nação.

De fato, muito do que se tem produzido acerca de Borges Coelho enfatiza a relação de sua obra ficcional com a história. Tal abordagem tem razão de ser: intelectual e acadêmico, Borges Coelho é produtor de vasta obra, tanto historiográfica quanto ficcional. São, até o ano de 2016, onze livros publicados (entre contos, novelas e romances), e numerosa produção acadêmica – todos tendo Moçambique como cenário, temática ou referência. Borges Coelho, portanto, fala sobre Moçambique de muitas formas: como historiador, como ficcionista, como intelectual que reflete sobre historiografia e o campo literário moçambicano; fala sobre crítica literária, sobre a literatura moçambicana e sua condição enquanto intelectual atuando em um dos países mais pobres do mundo. Transitando por vários gêneros narrativos, o autor parece empenhado em problematizar a noção de identidade nacional e as formas de representação da moçambicanidade. Conforme Silvio Renato Jorge (2011, p. 133),

A produção romanesca de João Paulo Borges Coelho romancista moçambicano que com certeza pode ser incluído no grupo dos mais representativos de sua geração, é, nesse caso, muito sugestiva, pois se propõe a problematizar aspectos históricos e culturais do processo de formação da sociedade moçambicana contemporânea, acenando para o passado colonial a partir de uma perspectiva que, crítica e atual, não teme levantar a inevitabilidade dos marcos produzidos pelo colonizador, o qual, ao se apropriar violentamente da terra, lá, no entanto, também terminou por deixar traços culturais significativos.

O vínculo entre literatura e história está presente em grande parte da produção literária moçambicana (e também na angolana). De fato, os sistemas literários na África de colonização portuguesa carregam em si as marcas da história, conforme discutiremos mais detalhadamente adiante. Contudo, tal relação parece ser ainda mais enfatizada pela crítica quando se trata da produção literária de João Paulo Borges Coelho pois, antes de lançar-se como ficcionista, o autor já era historiador, academicamente atuante. Nesse sentido, observa-se a tendência, em grande parte da produção crítica sobre o autor, de apresentar Borges Coelho primeiro como historiador e depois como ficcionista. Melhor dizendo, parte da crítica opta por apresentá-lo a partir de sua vinculação acadêmica com a história, na condição de pesquisador ativo, academicamente atuante – opção adotada também por esta tese, deva-se dizer. Cite-se, como exemplo, a forma como o autor é apresentado em quatro artigos:

Historiador dedicado à pesquisa e ao ensino de História Contemporânea de Moçambique na Universidade Eduardo Mondlane (UEM), em Maputo, João Paulo Borges Coelho é um intelectual moçambicano, conquanto tenha nascido no Porto em 1955, filho de pai português e mãe, avó e bisavó moçambicanas naturais da Ilha do Ibo, como afirma em entrevista ao *Jornal Macua*, de Moçambique. (MOREIRA, 2014)

João Paulo Borges Coelho é professor de história e se dedica ao estudo das guerras ocorridas em Moçambique, a de independência e a guerra civil. Desse modo, interessa-nos verificar as incursões da história em seu romance, bem como problematizar a relação entre o autor e o narrador, identificando no discurso deste, características que o aproximam do ofício de historiador do autor. (FRANCO, 2008, p. 1)

João Paulo, historiador e escritor, estreou em 2003, com o romance *As duas sombras do rio*. Em 2004, publicou *As visitas do Dr. Valdez*, obra que, em 2005, recebeu o Prêmio José Craveirinha, promovido pela Associação de Escritores Moçambicanos. Além desses livros, escreveu: *Índicos indícios I e II* (ambos em 2005), *Crónica da rua 513.2* (2006), *Campo de trânsito* (2007), *Hynyambaan* (2008). Em 2009, foi o vencedor do Prêmio Leya com o romance *O olho de Herzog*, cuja publicação estava prevista para o primeiro semestre de 2010. É professor e pesquisador de História Contemporânea na Universidade Eduardo Mondlane, Professor Visitante do Centro de Estudos Sociais (CES), da Universidade de Coimbra. Nasceu no Porto, mas foi cedo para Moçambique, uma vez que sua mãe e avós eram da Ilha do Ibo. Cresceu e viveu até os 18 anos em cidades moçambicanas, principalmente na Beira. Moçambique é, por conseguinte, “onde se sente em casa”, como declara em diversas entrevistas. (SECCO, 2009, p. 120)

João Paulo Borges Coelho (1955) é escritor moçambicano, historiador e professor associado de História Contemporânea de Moçambique e da África Austral na Universidade Eduardo Mondlane, em Maputo. A sua obra literária representa uma das propostas mais originais da chamada literatura moçambicana em língua portuguesa. (BRUGIONNI, 2010)

Ressalte-se, nos trechos, a opção por incluir, além das informações sobre sua formação profissional, dados biográficos do autor: sua dupla ascendência moçambicana e portuguesa, o que o colocaria em um espaço identitário híbrido – um escritor africano branco, assim como Mia Couto, Pepetela, Luandino Vieira e Ruy Duarte de Carvalho. Assinala-se também a opção que Borges Coelho faz pela nacionalidade moçambicana, o trabalho como historiador que serviria de alicerce para sua ficção e a relação desta com a história de Moçambique.

O próprio autor se manifesta sobre a questão. Em entrevista a Carmem Tindó Secco, publicada no ano de 2010 pela Revista Buala (que, a propósito, inicia afirmando: “João Paulo Borges Coelho é historiador”), Borges Coelho afirma que questionamentos sobre sua nacionalidade lhe são desconfortáveis. O autor afirma que vê sua nacionalidade como “condição”, como sentimento de pertença à terra: “Tenho família há muitas gerações nos dois países e, dessa condição, me vieram fios cruzados daquilo que se pode designar de sentido de pertença física à terra e uma substância cultural da qual decorre uma visão do mundo.” Borges Coelho afirma que a pluralidade deve ser tomada como ponto de partida, não de chegada – recusando a excepcionalidade, a identidade pré-concebida e estática, o essencialismo, a pureza. Tindó Secco insiste na questão, perguntando: “Essa duplicidade identitária se reflete em suas obras ficcionais? De que modo?” Ao que Borges Coelho responde, insistindo no que já havia dito: “não me parece que a designação de duplicidade identitária seja adequada para minha condição.” Borges Coelho afirma não ver sua identidade como duplo, porque não vê identidade como algo “uno”, em primeiro lugar: o que há, segundo o autor, é hibridismo, identidades em constante construção, em movimento.

Ainda, o fato de *As duas sombras do rio*, seu primeiro romance, ter sido publicado somente em 2003 é tema de especulação pela crítica. Nazir Can (2014, p. 14), por exemplo, afirma, no início de seu livro *Discurso e poder nos romances de João Paulo Borges Coelho*: “começamos este estudo com uma interrogação: nascido em 1955 e estreando-se no panorama literário em 2003, que motivos levaram JPBC a publicar a sua primeira obra tão tardiamente?” Em seguida, Can (evocando, por sua vez, Rita Chaves) afirma que este hiato temporal se deve a um distanciamento crítico que permitiu o amadurecimento do autor. Rita Chaves (apud RIBEIRO; MENESES, 2008, p. 187) pondera sobre a questão da seguinte forma:

Como não é nada raro nas ex-colônias portuguesas na África, o percurso biográfico do escritor se mistura ao de seu país. João Paulo Borges Coelho tinha cerca de 20 anos em 1975, data da independência, o que significa que o tempo de sua maturação como indivíduo foi vivido no clima das grandes mudanças que acompanharam a derrocada do império e a emergência do novo Estado. Mudanças políticas, mudanças econômicas, mudanças sociais, mudanças culturais, ou seja, um conjunto de alterações viria a interferir também no imaginário que integra os projetos identitários que modulam a vida nesses quadros de crise. Não se pode esquecer ainda que no caso moçambicano tal quadro foi intensificado pela instabilidade da guerra que atravessaria as décadas seguintes. Profissionalmente, é como professor e historiador que ele vivencia grande parte de tal período. Ao fim desses quatro anos, a alta produtividade do escritor permite ver esse como um tempo de formação do escritor que em 2003 entrega-se maduro ao público. Em *As duas sombras do rio* teremos um trabalho que, apostando na força da narrativa, abre à literatura moçambicana algumas novas veredas.

O trecho de Rita Chaves chama atenção para o fato de que, para além de sua condição de historiador, Borges Coelho viveu o tempo histórico sobre o qual grande parte de sua obra (acadêmica e ficcional) se dedica. Não se deve desprezar, portanto, a memória como componente estruturador de sua ficção, elemento que compõe não apenas o discurso das personagens mas também do próprio narrador, que reflete, confirma e mesmo desmente esses discursos.

Entretanto, independentemente das motivações que tenham levado o autor a se lançar na ficção aos 50 anos de idade, o fato é que quando ele emerge como ficcionista já existe, ainda que precário, um espaço do romance da moçambicanidade, um espaço de leitura, discussão, divulgação e circulação de literatura produzida em Moçambique. Borges Coelho lança seu primeiro romance na condição de historiador renomado no país, professor da Universidade Eduardo Mondlane, já tendo construído sólida carreira acadêmica e legitimidade para atuar como “intérprete autorizado” das questões de Moçambique. Marca, portanto, seu lugar de maneira diferente dos outros autores como, por exemplo, Mia Couto (que já vinha de uma produção constante desde os anos 80) ou Paulina Chiziane (que, na condição de primeira ficcionista moçambicana, foi a responsável pela abertura de um espaço, inclusive editorial, que não existia). Borges Coelho inicia sua carreira como ficcionista a partir de uma posição que pode ser descrita como “academicamente legitimada”. Seria possível pensar que, nesse sentido, a ficção adquiriria uma carapaça de *ser verdadeira* por ser produto da escrita do historiador? Melhor dizendo, seria possível afirmar que a ficção de Borges Coelho viria revestida de um protocolo que direcionaria a leitura no sentido de “buscar a verdade”? Deste

modo, a história contada nos romances de João Paulo Borges Coelho adquiriria, para o leitor, “padrões de confiabilidade” diferentes em relação aos outros ficcionistas – tal como, por exemplo, o próprio Mia Couto.

De qualquer modo, é possível afirmar que a ficção do autor é continuamente confrontada pela história: os fatos históricos, documentais, que se chocam com o conhecimento e a memória dos locais, apresentados por um narrador que parece desejar conduzir o leitor por um Moçambique na fronteira, na interface entre o real e o ficcional. Conforme afirma Chaves (apud RIBEIRO; MENESES, 2008, p. 189),

É certo que a tendência à precisão patenteada na presença de outros referenciais concretos também faz suspeitar que o historiador talvez quisesse orientar o ficcionista. (...) no lugar de se acomodar à obviedade da relação determinada pelos dados biográficos do autor, o leitor pode se conduzir pelos domínios mais complexos da relação entre literatura e história e, desse modo, enveredar pela produtiva discussão sobre o lugar da atividade literária e das formas cultivadas numa sociedade em que a contradição ainda parece ser a marca essencial.

O próprio Borges Coelho nos fala sobre essas questões. Em entrevista concedida a Rita Chaves (2011), fala sobre sua estreia “madura” no campo literário moçambicano. O autor busca duas explicações. Absorvido pela vida universitária nos anos 80, num contexto literário “monotemático” (a literatura panfletária pós-independência de Moçambique), sentiu a própria universidade fechar-se e burocratizar-se na década seguinte. Borges Coelho estreia na literatura num contexto já mais “democrático”. Em outro sentido, diz que foi entendendo a necessidade de uma voz pessoal para a escrita literária, fugindo ao “coro”. Ao mesmo tempo, questiona a própria ideia de “maturidade”: se por um lado a autonomia literária é uma conquista “culta”, e aí o acúmulo de anos conta, por outro a própria escrita tem uma liberdade juvenil que a afasta da ideia de maturidade.

Com relação à interface com a história, o autor assegura que sim, seus livros são de enredos precisamente circunscritos em tempo e espaço. Por outro lado, não vê a literatura como complemento, a dizer o que a história não poderia dizer. A literatura seria a busca de uma liberdade que não diz respeito à objetividade do historiador. Além disso, passaria por “necessidades éticas nem sempre claras”. Ressalta, assim, que na literatura não tem um plano claro como na história: “secretas influências quotidianas, estados de espírito, acasos.” A historiografia

interpreta, é fechada; o romance é aberto (usa a imagem do voo de uma borboleta que se mantém pelos ventos que o romance carrega), espaço de liberdade.

Na pergunta seguinte, porém, sobre aspectos documentais do romance, volta atrás e tenta aproximar as duas escritas. Para tanto, cita George Steiner, para quem as ciências humanas não podem ser teóricas como as demais ciências. Assim, postula a história como “narrativa de intuição”. Queixa-se do fechamento dos arquivos moçambicanos, situando no campo da paciência a prática historiográfica. Reitera que não são complementares, que busca na literatura a experimentação mais livre: “Não me move um sentido de missão, mas de existência e experimentação.” Perceba-se que na resposta aproxima mais o historiográfico do literário que vice-versa.

Os romances aqui analisados confirmam, por vários aspectos, esse olhar ambivalente que o autor lança à matéria: o distanciamento de seus narradores da matéria, a linguagem erudita, o conhecimento de aspectos históricos, políticos e geográficos que se confundem com a memória das personagens e, por vezes, a memória do próprio narrador. Tal como o ourives evocado pelo autor no “Discurso de aceitação do Prémio Leya” (2009), o narrador seria a instância ficcional responsável pela mediação entre a matéria ficcional (bruta) e o leitor: sua especificidade estaria na posição em que se coloca, de interposição. O distanciamento entre narradores e matéria permitiria, de acordo com Pöysä (2014, p. 153), mais espaço para a imaginação e interpretação do leitor – fato que, a nosso ver, contribui para a recusa da ficção de Borges Coelho em prender-se a uma verdade histórica.

Retomando a entrevista concedida a Secco (2010), Borges Coelho afirma que a relação com a história fez dos investigadores sociais de Moçambique nacionalistas, voltados para a própria matéria. O autor afirma achar curioso que estrangeiros os estudem, ao mesmo tempo que eles, os autores moçambicanos, não desviam os olhos de si mesmos, em um movimento paradoxal que os enriqueceria e empobreceria. Para o autor, a nação moçambicana é criação do colonialismo (retomando Francisco Noa que vê “Moçambique como invenção literária”).

Pöysä (2014), contudo, argumenta que Borges Coelho, assim como outros autores moçambicanos, podem ser lidos pela perspectiva da “descolonização literária”, entendida como o processo de afastamento dos modelos da tradição europeia em busca da independência cultural. Para a crítica,

This, clearly, could be seen as a form of liberation of an African writer: she or he is free to write on topics and from perspectives that are not traditional within the field. Borges Coelho, perhaps due to his presence in both academic and literary fields, points out that in his view literature should be considered as such, without seeing it through society or as a form of sociology. (ibid, p. 152)⁷

Segundo Pöysä, a singularidade de Borges Coelho no campo literário moçambicano se daria pela forma como se posiciona em relação ao próprio campo: a literatura, para ele, é autônoma, não uma forma de sociologia (ibid, p. 153). Na já anteriormente citada entrevista a Secco (2011), Borges Coelho nega a noção de verdade na ficção, preferindo aquilo que define como “sentimento de verdade”. O autor afirma a condição ficcional de sua escrita literária que, contudo, “tem partido quase sempre de uma base real.”

A ficção do autor, neste sentido, situa-se no limiar entre a literatura e história: na relação entre as disciplinas, pelo peso da história em contextos pós-coloniais, pela relação entre construção de identidade nacional, história e memória. Na condição de historiador e ficcionista, João Paulo Borges Coelho tem a possibilidade de construir a história de seu país por meio de instâncias discursivas distintas, “da verdade” ou “da ficção”, cujas diferenças e fronteiras foram e têm sido objeto de frequente discussão acadêmica, pelas aproximações e diferenças.

Segundo Ventura (2009, p. 49), alguns dos temas dos romances do autor

(...) vão da duríssima Guerra Civil Moçambicana (1975-1992), vista num de seus enclaves mais sangrentos, no norte do país (*As duas sombras do rio*) à delicada e tensa relação entre duas patroas e um empregado no período imediatamente anterior à Independência (anos 1970, em *As visitas do dr. Valdez*). Da história de conquista do território moçambicano e exploração desumana da população local (*As visitas do dr. Valdez*) às minudências das dezenas de vidas dos moradores de uma rua de Maputo logo após a Independência (1975/1976), sendo a rua um microcosmo onde se vive o dia-a-dia e a mudança trazida pelas tentativas de construção de uma nova nação (*As duas sombras do rio*).

A ficção de Borges Coelho propõe, portanto, um olhar para o passado de Moçambique a partir da pluralidade de pontos de vista. Diversidade que se opõe à

⁷ Em tradução livre: “Esta é claramente uma forma de libertação do escritor africano: é livre para escrever sobre tópicos e de perspectivas que não são tradicionais dentro do campo. Borges Coelho, talvez por sua presença em ambos os campos acadêmico e literário, afirma que em sua visão a literatura deve ser considerada como tal, sem ser vista pela sociedade ou como forma de sociologia.”

unidade nacional proposta pelo nacionalismo pós-independência: na ficção de Borges Coelho, a nação é/está fraturada, rompida e fragmentada em várias instâncias. Em Borges Coelho, o sentimento de identidade nacional carrega em si a fratura instalada pelo sistema colonial, que ainda está viva, presente, e condiciona discursos, lugares e a própria articulação das vozes. Quebra-se, portanto, a representação que concebe a nação como “totalidade sem fissuras”, nas palavras de Wander Melo Miranda (2010, p. 15), “herdeira da visão iluminista que a revolução burguesa não mediu esforços para ver afirmada no decorrer do século XIX e resiste, ainda hoje, em certos setores”. A Secco (2010), Borges Coelho afirma: “politicamente custa-nos vencer essa transição para a pluralidade”, ou ainda, “precisamos urgentemente de readquirir um sentido de destino novo, mas que seja consensual e não resulte da imposição de uma visão monolítica.”

É preciso ressaltar que toda a pluralidade e multiplicidade que estão expressas na obra de Borges Coelho não significam desordenamento ou dispersão. Pelo contrário: conforme dito anteriormente, há narradores responsáveis pelo mapeamento, pela seleção e organização da matéria coletada. Esses narradores se fazem presentes de maneira expressiva, disciplinando e ordenando o espaço e a matéria ficcional. Nesse sentido, Ventura (2009, p. 51) lista aspectos da obra de João Paulo Borges Coelho:

1º O trabalho muito bem realizado no sentido de evidenciar a delicada e complexa tensão entre conflitos individuais e coletivos. Deste modo, ilumina a dimensão humana sem perder de vista o contexto em que os dramas individuais ocorrem e, na mão inversa, entra em aspectos sociais, históricos e políticos sem perder de vista a humanidade.

2º O uso da linguagem, realizado de maneira tradicional, num texto sempre ligado à norma culta sem, no entanto, deixar de apreender e plasmar a particular realidade moçambicana.

3º A particularidade do narrador, especialmente em *As duas sombras do rio* e *Crónica da rua 513.2*. Muito culto e versado em conhecimentos específicos, tanto da tradição ocidental (com destaque para música e mitologia), quanto nas particularidades da sociedade tradicional moçambicana (a religiosidade conforme tratada em *As duas sombras do rio*). Este narrador transita de maneira fluida entre estes específicos conhecimentos, demonstrando segurança e profundidade e sem cair em nenhuma espécie de didatismo, de modo a que não parece “explicar” nada aos leitores das diferentes realidades que narra, ao mesmo tempo em que consegue clarificar, iluminar os diferentes aspectos do que narra.

O trecho de Ventura aponta com precisão para as figuras dos narradores: estabelecem a tensão entre o individual e o coletivo, colocam todas as dimensões humanas em consonância ou confronto com quadros de representação de contextos

sociais, políticos e históricos. É também dos narradores que emana a linguagem erudita, “versada em conhecimentos específicos”; são narradores que não apenas narram ou contextualizam, mas também interagem com a matéria: dialogam, opinam, ironizam, definem, estabelecem, validam e legitimam. Nas palavras de Chaves (apud RIBEIRO; MENESES, 2008, p. 191),

(...) como se o narrador não escamoteasse a consciência de que fala para um leitor que pouco conhece daquela paisagem, uma das razões por que faz sentido buscar o equilíbrio entre a incursão no desconhecido e a ponta de estranhamento que impede a diluição da alteridade que é preciso considerar.

Nesse sentido, ressalta-se a autoridade dos narradores de Borges Coelho, conforme já apontado por Ventura (2009): sua erudição e linguagem de inclinação acadêmica os diferenciam dos demais narradores de ficção moçambicana, fato igualmente apontado por Pöysä (2014). Mesmo em *Rainhas da noite*, um romance narrado todo em primeira pessoa, há um narrador na posição de autoridade, que se coloca naquela mesma posição “academicamente legitimada”, que demonstra conhecer Moçambique profundamente: um narrador produtor de discurso erudito em um meio em que o letramento é exceção.

Contudo, conforme já apontado, a autoridade do narrador não significará fechamento interpretativo. Pelo contrário, as narrativas constantemente ressaltam para o leitor o sentimento de indeterminação, o acaso, a ironia, o burlesco – a ficcionalidade que se ergue a partir da base real. A ficção de Borges Coelho se equilibra na expressão do ser e do não-ser. Os fenômenos que se apresentam para o leitor podem ser interpretados por lógicas distintas, ainda que ambas submetidas às tramas discursivas e ao enfoque do cotidiano vivido: a ocidental, da validação científica, e a africana ancestral, da legitimação pelo mito.

Há, também, a constante presença de versões: a ideia de versão carrega em si a consciência da alteridade, do ponto de vista do outro. Falar de versão implica em falar de lugar do observador, de onde ele se posiciona. As narrativas se constroem, portanto, por meio de um mosaico de pontos de vista, construídos a partir das premissas sociais, históricas, culturais, políticas etc. dos sujeitos envolvidos. A multiplicidade de olhares acaba por colocar em xeque o sistema colonial, expondo diante do leitor a lógica perversa da dominação. Tome-se, como exemplo, o episódio do castigo de Cosme, em *As visitas do Dr Valdez*. Nazir Can

(2014, p. 68) analisa as relações de poder nesse romance: “neste quadro de relações, a ordem pretendida atinge um ponto de violência radical, culminando em castigos para aqueles que transpõem a barreira do ‘aceitável’.” Neste episódio do romance, um empregado chamado Cosme Paulino é punido por ter furtado um pouco de açúcar, culminando em “sinistra e cerimoniosa agressão física, feita em praça pública.” (CAN, 2014, p. 69) Ressalta-se, no episódio, “a importância do estatuto no período colonial, momento histórico em que a cor da pele equivale à subida automática na escala de valorização social” (ibid).

Deste modo, mesmo negando pretender fazer “sociologia literária”, o plano da realidade política e social de Moçambique é mantido vivo na ficção do autor. A realidade é cenário para que a ficção possa falar “objetivamente” desse Moçambique representado no romance que é, enfatizamos, um Moçambique ficcional. É a ficção que dá a possibilidade de (re)criar, por meio das versões, todos os aspectos daquela realidade, mesmo que seja uma realidade ficcional. A profusão de versões ficcionais cumpre, assim, o papel deixado pelas lacunas da história oficial. Juntas, formam um único mosaico, o Moçambique de Borges Coelho, construindo unidade na multiplicidade: uma versão que é, de fato, muitas, em um entendimento de que opostos são, na verdade, complementares.

Na literatura de Borges Coelho, a existência de discursos únicos sobre os eventos históricos é colocada em xeque: questiona, por exemplo, a versão da FRELIMO sobre a luta de libertação colonial. Contudo, nenhuma narrativa do autor desafia, por exemplo, o próprio processo da instalação do colonialismo, da arbitrariedade da demarcação das fronteiras coloniais. Porque o Moçambique que aparece nas narrativas aqui analisadas é o do traçado colonial; sua ficção está sempre inscrita dentro das linhas de fronteira definidas a partir da Conferência de Berlim.

Também o constante movimento se faz presente, de maneira bastante intensa, nas narrativas: a inconstância das posições, das personagens do lugar, etc. A ideia de deslocamento é chave na ficção do autor, entendido não apenas no “ir e vir” (percorrer lugares, sem fixação), mas também em seu sentido de expressão do “não pertencer”. Paradoxalmente, o constante movimento das personagens e dos processos entra em choque com a imobilidade temática tanto da obra ficcional quanto da historiográfica de Borges Coelho, que é essencialmente sobre Moçambique. Toda a obra do autor publicada até agora dedica-se a representar e

pensar o país, dentro desse limite do Estado-nação (limite esse estabelecido fora de Moçambique, por europeus). Dentro desse espaço, a ficção está livre para movimentar-se; para explorar o país em seus diferentes lugares e tempos. Para Chaves (apud RIBEIRO; MENESES, 2008, p. 190),

A variedade espacial num território particularizado pela pluralidade etnolinguística não significa efetivamente apenas diferenças nos aspectos físicos de cada região. A captação da diversidade de que o país é portador inscreve-se como uma espécie de compromisso que o escritor assume com o seu próprio projeto literário/intelectual. Cabe, entretanto, observar que, em certa medida, dada a intensidade do ritmo da contemporaneidade, talvez a estratégia não seja, como no caso da literatura brasileira, definida como uma vontade de responder às lacunas criadas pela empresa colonial, mas, talvez principalmente, pelo desejo de empenhar a atividade literária no processo de integração nacional, investindo, portanto, na proposta que as forças políticas responsáveis pela independência defendiam mas não foram capazes de realizar. E talvez porque não tenham sabido compreender a dinâmica cultural com que se defrontou.

Isso nos leva a estabelecer mais uma característica tanto da ficção quanto da história escrita por Borges Coelho: a indissociabilidade da sua escrita de Moçambique. João Paulo Borges Coelho é um intelectual de Moçambique, que escreve sobre Moçambique, representado ficcionalmente enquanto espaço, enquanto sociedade, enquanto História. Nesse sentido, é preciso questionar em que medida o projeto de obra de Borges Coelho não entra em choque com a própria ideia de nacional, entendida aqui como unidade. Pois, ao construir-se sobre a ideia de ambivalência, multiplicidade etc, a ficção de Borges Coelho desafia a noção da unidade, tão valorizada no projeto nacionalista, questão diretamente enfrentada por *Crónica da rua 513*.² Essa relação da multiplicidade instável dentro da unidade nacional (vários e múltiplos “Moçambiques” ficcionais aprisionados dentro do Moçambique real) cria mais uma instância de ambivalência em um movimento contínuo de aproximação e afastamento da ideia de nação enquanto unidade.⁸ A respeito da questão, Nazir Can (2014, p. 104) afirma, sobre o

(...) efeito original da escrita de JPBC: mesmo as personagens secundárias nunca são acessórias no desenrolar da ação; pelo contrário, evoluem no mesmo sentido – que assenta na ambivalência –, são portadoras de uma matéria individual própria – incompleta – e adquirem o mesmo estatuto qualitativo – de inconstância – que os protagonistas. O autor envereda,

⁸ Estudo sobre o slogan do Estado nacional angolano, “Um povo, uma só nação”, disponível em <http://goo.gl/m2nTJx>.

desta forma, por um caminho complexo, ainda pouco desbravado na prosa do país, pois a polifonia estrutural da obra não resulta apenas do embate entre diferentes consciências, mas também da divisão que o próprio sujeito experimenta.

Por fim, é preciso apontar, novamente, que é a partir de todas essas características que a ficção de Borges Coelho acaba alcançando seu sentido universalizante. Borges Coelho, enquanto intelectual e artista, percebe que as tensões contemporâneas da fragmentação identitária, do desafio à noção do Estado nação como unidade precisam ser enfrentadas pela sociedade moçambicana.

Em “Formas e lugares fantasmas da memória colonial e pós-colonial” (2010, p. 70), a pesquisadora Ana Mafalda Leite afirma que os contos de Borges Coelho “reinvestem a arquitetura local de suas narrativas de uma memória em processo de se reconstruir, que articula e costura vários tempos, entre retratos-estórias da época colonial e uma memória mais recente, da guerra civil, no período pós-independência.” Leite destaca a presença constante de “imagens/temas de uma memória” que revisita lugares e “desvela o conhecimento da época colonial e também pós-colonial (...) alargando e diversificando a narrativa da nação, permitindo repensar a heterogênea pluralidade daquela.” (ibid, p. 70) Ainda segundo Leite,

(...) as formas narrativas dos textos manifestam uma composição composicional que articula matrizes da novelística, da narrativa memorialística e do romance a outras de matriz oral, reinventando as concepções de gênero literário, atribuídas aos textos, de ambiguidade e de uma certa irresolução formal.

(...) encontramos esse caminho de revisão fragmentada da memória do período colonial, recolocando-se a agência desse tempo/espço no sujeito pós-colonial, que pode activar e repensar uma memória, que na época colonial lhe era negada. Recupera-se do passado uma pedagogia, que algumas imagens da memória devem ilustrar, realizando-se em simultâneo o movimento de descentralização de uma canonicidade literária, tendencialmente urbana, e por vezes mais ou menos essencialista, das respectivas literaturas, por uma abertura à pluralidade cultural e à revisão da história. (ibid)

Para Leite, história e memória diferenciam-se enquanto representações do passado: “a primeira é fundadora, a segunda legítima. Enquanto a história procura distanciar-se do passado para o representar, a memória procura fundir-se a ele.” (ibid, p. 71) A história é contínua, relacional, evolutiva; a memória é imediata e fragmentada. Contudo, memória e história estão interligadas na medida em que a segunda utiliza certos traços de memória para recompor o passado, a partir de fragmentos escolhidos, pois cabe ao historiador selecionar: “documentos e arquivos

são sujeitos a uma interrogação orientada, bem como à procura de uma possível, e mais ou menos positivista, ‘objectividade’ da representação” (ibid).

Isso reforçaria o carácter seletivo e arbitrário da história. A distinção entre o historiador e o ficcionista repousaria, segundo Leite, na “dimensão subjectiva, inventiva e ficcional do escritor, ao criar mundos imaginários, distingue-se da tarefa do historiador, que tenta repor e perseguir uma representação da ‘verdade’ dos factos.” (ibid, p. 72) É na incorporação de fragmentos, vozes, lugares e tempos que a literatura dos autores africanos contemporâneos revela a heterogeneidade de suas narrativas:

Enquanto actos de escrita estas narrativas recorrem à teatralização do seu próprio acto narrativo, convocando a Voz, e dando lugar a vários códigos estruturadores da actio retórica. Por outro lado conjugam “o sentido da vida” à “moral da história”, ou seja, a intencionalidade é simultaneamente pedagógica, moral e crítica, exaltante e céptica, combinando características dos modos épico e romanesco.

Parece-me que é esta ambiguidade formal que torna estes textos diferenciais e, de certa maneira, inclassificáveis, enquadrados nas designações usadas pela poética ocidental. (ibid, p. 81)

“Implicações de um naufrágio” é uma narrativa curta que abre a coletânea *Índicos Indícios II – Meridião*. É uma narrativa de naufrágio e de encontro, os primeiros momentos de contato entre africanos e portugueses, antes do estabelecimento definitivo dos europeus na costa do país que hoje se chama Moçambique. É uma “versão do contato”, a partir de um narrador que se coloca em posição de onisciência, afastado da matéria, em lugar de observação privilegiado: um narrador-historiador, que constrói o passado por meio do documento, das fontes históricas, tal como o ourives/ficcionista constrói literatura por meio de suas fontes/matéria bruta.

Nesse sentido, a próxima seção se dedicará a uma leitura de “Implicações de um naufrágio”, conto que abre o volume *Índicos Indícios II – Meridião*. A análise dos temas presentes nessa narrativa servirá como ponto de partida para pensar os romances que esta tese se propõe a analisar: *As duas sombras do rio*, *Crónica da rua 513.2* e *Rainhas da noite*. Além de ilustrar literariamente a problemática sobre literatura e história presente na obra do autor, a análise do conto nos interessa porque narra um dos momentos de contato – e sugere as consequências, ou “implicações desse contato” – entre africanos e europeus, como um dos momentos

constituidores da formação de uma nação plural. Atente-se para a descrição de Moçambique pelo professor Armando Jorge Lopes (2004, p. 17):

Banhado pela imensidão do Oceano Índico, o território que é hoje conhecido por Moçambique, habitado por povos de língua bantu, experimentou activas comunicações marítimas que, desde os primeiros séculos da nossa era, pôs diversas regiões em contacto. Os árabes, navegadores pioneiros no Oceano Índico já por volta do século VIII, foram os primeiros a monopolizar o comércio marítimo entre o Oriente e o Ocidente. Surgiram-se-lhes neste papel os indianos, os chineses e os indonésios. As rotas das especiarias e produtos de luxo associados ao mito de riquezas inimagináveis atraíam o interesse dos ocidentais. Foi neste contexto que, em finais do século XV, os portugueses chegaram a Moçambique, a caminho da Índia, na viagem de descoberta da rota do Cabo realizada por Vasco da Gama entre 1497 e 1499. O sistema comercial introduzido pelos árabes e indianos, povos falantes da língua Kiswahili, árabes e outros europeus concorrido entre si. Durante este período, o porto de Moçambique na ilha do mesmo nome (...) transformou-se em escala obrigatória para a travessia do Oceano Índico.

O conto de Borges Coelho narra um possível momento de contato dentro desse contexto descrito por Lopes: um Moçambique de trânsitos e deslocamentos. Além disso, é uma narrativa de naufrágio, tema caro à literatura portuguesa, desconstruído pela presença do ponto de vista autóctone, subvertendo papéis sociais e, por consequência, a própria narrativa oficial. Por outro lado, tem-se a questão da língua em diferentes dimensões: a oralidade que transparece no discurso no narrador que, em outros momentos, se pretende historiador; a presença da língua portuguesa e seu enraizamento no sul de Moçambique não apenas pela presença de portugueses mas pela miscigenação. Também nos interessa refletir sobre a relação que se estabelece entre o narrador desta “estória” e a voz do autor que fala nos prólogos dos dois volumes dos *Índicos Índicios*: o diálogo entre o historiador e o ficcionista que se reflete na voz do narrador e na maneira como este olha para a matéria.

Prosseguimos, deste modo, tomando como ponto de partida a palavra do autor, que fala nos prefácios de *Índicos Índicios*. Assinados por Borges Coelho, os breves trechos que precedem as narrativas indicam possíveis caminhos para o leitor. Exploramos, assim, as implicações também deste contato que o autor estabelece com o leitor; contato que será literariamente mediado pelo narrador nos contos de *Meridião* e *Setentrião*.

3.1 OS PRÓLOGOS DE *SETENTRIÃO* E *MERIDIÃO*

O mar Índico molha, um a um, os cerca de dois mil e quinhentos quilómetros da costa de Moçambique – uma extensão apreciável. Maior ainda se considerarmos as ilhas que há espalhadas ao longo dessa costa, inúmeras. E muito, muito maior se tivermos em conta as histórias que esse simples facto tem alimentado no imaginário do presente e ao longo do tanto tempo que passou. Uma água mansa que também sabe enfurecer-se. Azul, se lhe bate o sol, mas tantas vezes parda, tingida por tudo o que essa costa deixa que se escape pelas suas líquidas veias – terras e ramagens, memórias e afogados, enredos e procuras – que ali se abrem para fertilizar. São estes os *Índicos Indícios*, e arrumei-os em dois volumes, seguindo um critério que é apenas geográfico. Esse primeiro, *Setentrião*, deambula pela costa e pelas ilhas do longínquo norte moçambicano. Seguir-se-á um *Meridião*, com estórias da baía que já foi chamada Delagoa. (BORGES COELHO, 2005, p. 9)

O trecho transcrito pertence ao texto que abre a coletânea *Índicos Indícios*, formada por dois volumes (divididos em dois, segundo o autor, por critérios editoriais): *Setentrião*, o volume I, e *Meridião*, o volume II, nomes que já indicam ao leitor uma classificação que tem como base um critério geográfico. Na capa de ambos os volumes, anuncia-se seu conteúdo: “estórias”, de um norte (setentrião) e de um sul (meridião), ligadas ao Oceano Índico; histórias que têm como cenário a “fronteira” entre a costa e o mar.

Antes de iniciarmos uma análise mais pormenorizada de “Implicações de um naufrágio”, narrativa que abre *Meridião*, desejamos considerar algumas questões que surgem a partir da leitura dos textos que abrem tanto *Setentrião* como *Meridião*, assinados pelo autor, João Paulo Borges Coelho. Convencionamos chamá-los de prólogos, apesar de não estarem identificados como tal. Tanto *Setentrião* como *Meridião* seguem a mesma formatação editorial: a palavra “estórias” aparece na capa de ambos, indicando que são coletâneas de narrativas curtas; há “índice” e “glossário” também em ambos os volumes.

Atribuímos importância aos elementos paratextuais porque eles são parte do livro, do “produto final” do ourives – evocando, mais uma vez, a analogia proposta por Borges Coelho. Moçambique, sua gente e histórias são a matéria. A partir daí, dessa base real, é que emerge o Moçambique ficcional pela mão do artista, que dá tratamento à matéria: confere-lhe estrutura. Ali está a figura do narrador da ficção de Borges Coelho: é ele quem organiza a matéria, é a partir de seu ponto de vista que a enxergamos. O que está ali, portanto, é o produto de sua visão.

Tomamos, aqui, o paratexto como ponto de partida para interpretação das narrativas de João Paulo Borges Coelho. Sobre a questão, lembremos de Gerard Genette em *Paratexts – thresholds of interpretation* (1997), quando este afirma que todo texto literário vem acompanhado de outros elementos verbais, como o nome do autor, o título, um prefácio, ilustrações, etc. Esses elementos acompanhantes, que apresentam o texto para os leitores, são chamados por Genette de “paratexto”. É o paratexto que permite que um texto se torne um livro, que esse livro possa ser oferecido para leitores (público). O paratexto é uma zona indefinida, situada entre o “dentro” e o “fora” do texto; um espaço privilegiado de pragmática e estratégia de leitura.

Os breves textos que chamamos de “prólogos” aparecem para o leitor logo após o índice. São textos de abertura de cada um dos volumes de contos, assinados, conforme dissemos, pelo próprio autor. O prólogo de *Setentrião* inicia da seguinte maneira. O autor trata de esclarecer para o leitor definitivamente a localização geográfica das “estórias” que compõem a coletânea. Destaca-se, em primeiro lugar, o caráter informativo do trecho. O autor informa ao leitor, objetivamente, o lugar ao qual as “estórias” estão vinculadas, que é Moçambique. Melhor dizendo: o leitor que optar por ler esse prólogo na ordem em que se apresenta, antes das narrativas ficcionais, saberá, pelas palavras do autor, que as “estórias” se passam naquele país. Borges Coelho não apenas informa este dado ao seu leitor; ele também fornece ao leitor outras informações sobre Moçambique: sua geografia política (a extensão da costa do território), física (inúmeras ilhas) e sobre as “estórias” que permeiam o imaginário local. Há também referência às águas, mansas mas por vezes “enfurecidas”. As águas do Índico são “tingidas”, ou seja, marcadas por elementos físicos (“terras e ramagens”) e humanos (“memórias e afogados, enredos e procuras”) daquele pedaço do continente africano, como se fossem fertilizantes. Estabelece-se um tipo de interação que inclui o humano como “elemento natural”, orgânico, daquela geografia. A costa de Moçambique, a terra onde as pessoas habitam, é como um organismo que possui “líquidas veias”, os rios que percorrem o território moçambicano, vindos do interior e que desaguam no oceano.

Índicos Indícios é, nas palavras do autor, uma coletânea de histórias divididas por um critério que é geográfico: o norte e o sul de um país localizado na costa oriental da África, cuja costa é banhada pelo Índico. A referência ao norte do país,

“longínquo”, indica ao leitor a distância que o próprio narrador estabelece entre sua posição e a daquela parte do país: se o norte é remoto, distante, significa que o sul (mais urbanizado) está próximo à sua posição?

Os parágrafos iniciais desse prólogo são essencialmente explicativos, justificando para o leitor as escolhas do autor e situando as narrativas em um lugar específico: são narrativas de Moçambique, daquela terra, daquela geografia, daquela porção do oceano que banha a costa moçambicana. Os parágrafos que se seguem a essa exposição autoral também têm caráter explicativo, mas dessa vez as palavras do autor se voltam para a ficção, enumerando as narrativas componentes do volume e, curiosamente, oferecendo ao leitor (novamente) explicações sobre as narrativas, sobre seu contexto e seu possível significado. O autor vincula dois contos, “O pano encantado” e “As cores do nosso sangue”, a trabalhos acadêmicos que teriam tido alguma influência na escrita das narrativas: em relação a “O pano encantado” (analisado mais detalhadamente em nossa conclusão), o autor afirma que “alguns textos inéditos de Liazzat Bonate ajudaram-me a percorrer esse labirinto” (ibid, p. 10). Sobre “As cores do nosso sangue”, diz que recebeu

(...) a preciosa ajuda de um texto de Nina Bowen (“Os *Chupa-Sangue* na Província da Zambézia”, in *Estudos Moçambicanos*, nº 19, Maputo, 2001), diz respeito às rupturas e desafios que a modernidade traz, e àquilo que inventamos para lhes responder. (ibid, p. 10)

É interessante observar que o autor não apenas cita o texto que “lhe ajudou”: ele dá sua indicação bibliográfica e informa ao leitor sobre o que o texto acadêmico trata e aponta para o leitor a vinculação entre a pesquisa academicamente orientada e a ficção. Oferece-se ao leitor a possibilidade objetiva de acesso a esse texto, ao mesmo tempo em que o próprio autor anuncia qual sua “intenção”: falar sobre as “rupturas e desafios que a modernidade traz”.

Segundo Genette (1997), deve-se levar em consideração a força ilocutória do paratexto, que pode tanto comunicar informação objetiva (nome do autor, data da publicação) ou pode informar uma intenção ou uma interpretação pelo autor/editor, trazendo à tona o aspecto funcional do paratexto. Deseja-se comunicar uma mensagem ao leitor que, contudo, não se faz essencial ao texto literário justamente pela sua posição de subordinação. Entretanto, é produtivo pensar em que medida a presença do prólogo aponta caminhos preferenciais ao bosque ficcional,

parafraseando o título do livro de Umberto Eco, *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994).

Por um lado, pode-se pensar no prólogo como elemento de diálogo direto entre autor e público leitor: na expressão da autoridade do produtor do discurso, um leitor estrangeiro se vê apresentado à história de um desconhecido país da costa oriental da África. Remetamo-nos, mais uma vez, à entrevista concedida por Borges Coelho a Rita Chaves (2011). Chaves o compara a outros narradores de Moçambique e Angola: teriam todos uma postura de excesso narrativo, com detalhamentos explicativos, consequência de os livros serem editados para público no exterior. Borges Coelho concorda, mas não se fixa numa só resposta. Pode ser, segundo ele, herança da tradição oral africana, com tempo para o contar; pode ser fragilidade do sistema literário, o que exigiria mais do narrador; pode ser em virtude desse leitor virtual não-africano. No entanto, Borges Coelho afirma achar impossível definir o leitor, tanto o de dentro de Moçambique como o de fora. Assim, recusa as opções que vão do simplismo ao esnobismo literários, pois afirma que o escritor não sabe, a rigor, para quem escreve. Diz, ainda, pensar pouco no leitor, vendo a escrita no seu aspecto de solidão criativa, “um encenado solilóquio”. Mas adverte para um outro possível motivo, de ordem moral: “no mundo de hoje”, ser decente (com a escrita, com o leitor, com os valores) seria um empenho válido para a escrita. É interessante observar que ao mesmo tempo em que fala em solilóquio, Borges Coelho parece, muitas vezes, saturar o leitor com informações, dados, detalhes, como se desejasse controlar a recepção do texto ficcional com o mesmo rigor que se deve aplicar ao texto acadêmico.

Cabe aqui ressaltar, deste modo, os elementos que se destacam no prólogo de *Setentrião*: a vinculação das narrativas a Moçambique estabelece, por consequência, diálogo não apenas com a geografia mas também com a história do país e seu povo. Mais do que isso, o autor vincula a ficção à pesquisa acadêmica, ao nomear dois textos historiográficos como alicerces da ficção. Há, portanto, inequivocamente, uma base de realidade sobre a qual repousa a literatura.

O autor repete o mesmo tipo de procedimento, de apresentação e explicação, no prólogo de *Meridião*:

Este segundo volume dos *Índicos Indícios* conclui uma viagem de recolha de histórias ateadas por lugares precisos, desta feita no *Meridião* moçambicano. (BORGES COELHO, 2005, p. 9)

Indica-se para o leitor a vinculação existente entre os dois volumes: são frutos de um trabalho de coleta de histórias da costa de Moçambique. As narrativas são produto de “uma viagem de recolha de histórias ateadas por lugares precisos”, remetendo à ideia de etnografia: o indivíduo que se desloca ao “lugar da cultura” e a registra, traduz, torna acessível. O autor continua:

“Implicações de um naufrágio”, episódio burlesco ocorrido no extremo Sul, fala das possibilidades que o acaso abre; o acaso e o enigma do desejo.
(...)
Finalmente, “Balada da Xefina” é sobre uma ilha que, apesar de nunca ter deixado de estar em frente aos nossos olhos, soube sempre manter o recato; sobre como o tempo é linha frágil e como fortes são os contextos que nos prendem. Um documento anónimo da primeira metade do século XIX (“A Guerra dos Reis Vátuas”, Arquivo Histórico de Moçambique, Maputo, 1986) serviu-me de contraponto neste percurso. (ibid, p. 9)

Tal como no prólogo de *Setentrião*, o autor indica textualmente ao leitor que as narrativas de *Meridião* estabelecem relação de intertextualidade não apenas com “as histórias ateadas por lugares precisos” (em uma perspectiva folclorizante), mas também com a pesquisa historiográfica e o próprio documento do Arquivo Histórico de Moçambique. O autor emerge, assim, como organizador e mediador da matéria bruta que é a realidade: o ourives que confere ficcionalidade pelo tratamento estético, transformando textos esparsos em livro, o produto final. O autor ressalta o documento e o trabalho de precisão sobre a pluralidade, mas contrapõe à “recolha” o adjetivo “ateadas”, indicando que a imprecisão poética da evocação (e por consequência, da narrativa) ronda a precisão dos lugares, desvencilhando-se parcialmente da obrigação da objetividade histórica em nome da exaltação da ficção. Indica-se uma opção que se quer compor pelos dois polos, numa escrita simultaneamente histórica e literária.

O autor, nestes dois prólogos, dedica a cada um dos contos um parágrafo de apresentação, que não fazem referência ao enredo dos contos propriamente, mas sim ao seu *sentido*. Sobre o conto “Verdadeiros propósitos”, Borges Coelho diz: “é uma pequena história sobre a negociação e a vocação, e talvez sobre o poder do amor.” (BORGES COELHO, 2005, p. 10) Há aqui uma intromissão direta do autor, que interpreta o conto para o leitor antes mesmo que este possa vir a lê-lo, considerando que esse prólogo precede as narrativas. Assim, o leitor que optar em ler o prólogo antes de ler a narrativa, seguindo a sequência em que os textos se

apresentam, se deparará com a voz do próprio autor que lhe indicará, de antemão, uma possível interpretação do conto.

Em *Setentrião* e *Meridião*, a presença do autor está demarcada pela assinatura que aparece ao final destes pequenos prólogos. Ali, ele se dirige ao leitor e fornece a ele um modo de leitura para seus textos, indicando o que o leitor deve procurar na obra. As narrativas, nesse sentido, emergem como produto do encontro de duas tradições: a africana, fornecedora de matéria, e a europeia, no tratamento recebido pela matéria. Deste modo, há as histórias coletadas ao “rés-do-chão”, a “matéria bruta” em forma de texto oral que se transforma em texto escrito pela mão do autor, já que sem seu trabalho de “recolha”, permaneceriam “ateadas a lugares precisos”, invisíveis e desconhecidas – procedimento que remete, também, ao trabalho do etnógrafo. Há, também, a pesquisa histórica: os documentos arquivados, de acesso geralmente restrito ao grande público mas que são fonte e objeto de estudo dos historiadores; os trabalhos dos historiadores. E, por fim, o tratamento literário que ambas as matérias (brutas) recebem pela escrita do ficcionista.

3.2. IMPLICAÇÕES DE UM NAUFRÁGIO

Aquele capim ali,
disse, num português tão inteiro que sobressaltou dona Madalena, levando-a olhar em volta a ver se haveria ali mais alguém. Não havia.
Sim, sou eu que falo, dona, e falo na língua de vossa senhoria pois vós não sois os primeiros que por aqui passam por esta Ponta Tandje, muitos vieram antes e outros tantos, ou ainda mais virão depois, de tal modo que achei avisado aprender a vossa língua que vai se tornando universal. Sou eu que falo, e digo-vos em escorreito português que façais um chá com aqueles capins que aqui há em abundância, e ireis ver que o moço se acalma e nos deixa aos dois em paz. (BORGES COELHO, 2005, p. 30)

Conforme afirmamos anteriormente, a obra de João Paulo Borges Coelho é sobre Moçambique: sobre a história, sobre a geografia, a cultura, a identidade daqueles que ali habitam. O autor se coloca como compilador de versões unificadas na sua interpretação, que é literária, acadêmica e histórica. O contato entre personagens de formações étnicas plurais é constante na obra ficcional do autor: são africanos de várias regiões do continente, indianos, portugueses, sul-africanos, brasileiros; sujeitos de constituições identitárias, ocupando diferentes espaços na hierarquia social de diferentes momentos históricos, colocando a engrenagem da história em funcionamento. O choque de culturas é um dos motores da ficção do

autor. É o “enraizamento” do nome português Valbom no seio da comunidade nativa local pela união entre a portuguesa Madalena e o banto Totwane a grande implicação do naufrágio narrado: a nação moçambicana composta pelo contato entre diferentes culturas. Uma das muitas narrativas que compõem o tecido histórico nacional mas que contudo jazem enterradas em arquivos, descritas pelo autor como “poeirentos labirintos”, narrativas marginais que preenchem os espaços silenciados da história oficial.

Ao fazer referência aos “poeirentos arquivos”, o narrador demonstra ao leitor conhecimento sobre os métodos da história ocidental: o trato dos documentos, os registros, os arquivos, caracterizados pela sujeira advinda do abandono. Mais do que isso, o narrador informa ao leitor a existência de outras narrativas, silenciadas pela ausência de pesquisa histórica – vinculando ficção e realidade, jogando com os limites entre literatura e história. Além disso, o narrador trata, em outra medida, do problema da acessibilidade da história: a quem ela pertence? Por quem ela é feita? Para quem? Qual a história desejamos se nossos arquivos são poeirentos e estão abandonados?

Assim, é também assumindo a identidade de narrador, entidade literária ficcional, que o historiador pode sair da perspectiva elevada que marca o academicismo histórico e contar, popularizar, desempoeirar as histórias cotidianas, comuns, marcadas pelo acaso e que, no entanto, são essenciais para que se entenda a constituição da nação. É o narrador do conto que fala dos arquivos, questiona o modo de fazer história e o problema de acessibilidade dos documentos: o diálogo entre a história e a literatura acontecendo na própria matéria ficcional.

Passemos, deste modo, a uma leitura mais atenta aos primeiros momentos de “Implicações de um naufrágio”, de modo a perceber a forma como a narrativa se estrutura diante do leitor. Podemos afirmar a existência de dois planos, que aqui convencionamos chamar de eixos: no primeiro deles (e mais próximo do leitor), o narrador, em terceira pessoa, onisciente, que transita não apenas entre as personagens, mas também entre os espaços e o tempo histórico. Em um segundo eixo está a matéria ficcional representada. Encontra-se em posição subalterna por ser dependente do narrador e sua visão. Ressalte-se o distanciamento temporal entre narrador e personagens, o que permite ao primeiro subverter a história oficial por meio da ficção.

“Implicações de um naufrágio” desconstrói o tema do naufrágio, caro à literatura ocidental desde a antiguidade (na *Odisseia* e *Eneida*, em poemas de Catulo e Horácio) e, especialmente, na literatura portuguesa. A literatura de viagem constitui gênero essencial para a compreensão do sistema literário português e, dentro do espectro dessa temática, os relatos de naufrágio têm especial importância: sua popularidade se atesta pela coletânea de Bernardo Gomes de Brito, de 1735, e as edições que narram o naufrágio do galeão São João e o da nau Santo Antônio. Conforme Lisa Voigt (2008),

(...) textos publicados majoritariamente como "literatura de cordel" na segunda metade do século XVI e a primeira metade do século XVII, doze dos quais foram recompiladas e revisadas por Bernardo Gomes de Brito nos dois volumes da sua História trágico-marítima (1735-1736).⁵ Na mesma época, mais seis relações originalmente publicadas no século XVII foram reeditadas em panfletos "contrafeitos," o conjunto dos quais é considerado o "terceiro volume" da HTM.

A relação intertextual entre a narrativa de Borges Coelho e o tema do naufrágio está posta no título. Uma narrativa sobre um naufrágio na costa moçambicana sugere ao leitor o diálogo com esse popular tema da literatura portuguesa que, do mesmo modo, povoa o imaginário da presença colonial portuguesa no hemisfério sul: a literatura de viagens. A narrativa de Borges Coelho se apropria do tema do naufrágio, intimamente ligado às narrativas de descobrimento, e o desconstrói, para relê-lo sob a ótica do tema do contato, igualmente caro às literaturas pós-coloniais. “Implicações de um naufrágio” inicia da seguinte maneira:

Os rapazes estavam no cimo das grandes dunas que há na Ponta Tandje, à caça das gazelas, e por isso puderam assistir à tragédia. O mês era Janeiro, mal se dobrava o ano, e nessa altura as tempestades são violentas e traiçoeiras. Mas nesse dia o mar mostrava-se tão sereno, e a costa é tão surpreendente nos seus recortes e nas verdes ondulações das planícies que lhe ficam sobranceiras, que a escuna, curiosa, se aproximou para ver tudo mais de perto no que parecia ser mansa pausa depois de um par de dias seguidos de lestad vigorosa. Não viu contudo a uma rocha pontiaguda que espreitava quase à superfície, mas não tanto que pudesse ser vista a não ser por sondas que só muito tempo mais tarde seriam inventadas e utilizadas.

A ficcionalidade está posta, a começar pelo ponto de vista, onisciente e que se coloca em múltiplos lugares, a começar pelo olhar dos rapazes nativos, habitantes da Ponta Tandje, que assistem ao naufrágio. Começa justificando sua

presença na cena: é porque haviam ido caçar que puderam testemunhar o evento, em uma relação de causa e efeito que sinaliza sua vinculação a um grupo social habitante da região. Na frase seguinte, indica o tempo, “o mês era janeiro”, e as condições climáticas típicas da região naquela época do ano, apenas para negá-las na frase seguinte pela presença da conjunção adversativa (“Mas nesse dia o mar mostrava-se tão sereno (...) no que parecia ser mansa pausa depois de um par de dias seguidos de lestada vigorosa”), caracterizando a excepcional e irônica situação do navio que naufraga por causa do tempo bom. O narrador, deste modo, não apenas apresenta o cenário e atmosfera pela caracterização das pessoas, do tempo e do lugar – ele também se apresenta como alguém que fala de um ponto futuro, distante, em relação à matéria narrada ao mencionar as “sondas que só muito mais tarde seriam inventadas e utilizadas.”

Assim, depois de refletir sobre o naufrágio, a partir de um olhar futuro que considera o passado, o narrador imediatamente volta-se para os tripulantes do navio, abandonando o continente: “O Comandante gritou as suas ordens, querendo corrigir a audácia cometida, mas era já tarde.” (ibid, p. 14) Logo em seguida, mostra ao leitor o alcance de sua onisciência ao referir-se a um evento que é parte da história daquela viagem e que situa as personagens em um contexto histórico em que febres eram fatais: “Mormente um Imediato que servia nesta particular viagem, embarcado em Porto Elizabete por o anterior ter ficado em razão de umas febres malignas que faziam dele mais um problema que um participante nas soluções.” (ibid, p. 14) Em poucas linhas, o narrador de Borges Coelho já transmitiu ao leitor grande quantidade de informações que compensam a ausência da informação sobre o ano em que o naufrágio ocorreu, que não é, em nenhum momento, informado.

O olhar do narrador permanece com os náufragos, de modo a apresentá-los ao leitor: “dona Madalena Mascarenhas de Noronha e Valbom, seu filho José Antônio”, acompanhados de “sua chorosa aia Gertrudes e o misterioso agente de uma companhia de comércio de rum do Rio de Janeiro, de nome Aniceto Rebouças. Salvaram-se ainda um calafate goês chamado Reboredo” (ibid, p. 14). Havia, ainda, “o mencionado Imediato cujo nome a história não reteve”, no qual o narrador afirma ao leitor um suposto compromisso histórico: a personagem não tem nome porque seu nome não constava nos documentos. Tal procedimento ressalta, paradoxalmente, a ficcionalidade da narrativa, exposta pelo arbítrio do narrador que

nega ao leitor o nome da personagem, mas dispõe de informações sobre seu caráter e subjetividade:

E o referido Imediato, ao invés de transmitir as ordens que lhe chegavam para que pudesse transmitir as ordens que lhe chegavam para que pudesse realizar-se a manobra de recuo, cuidava só de si, demonstrando uma grande fraqueza de espírito que o levava a procurar a qualquer custo um modo de escapar-se com vida, ainda que para tal fosse necessário descurar os seus deveres. Em resultado, deixou de haver ordem e hierarquia dentro da escuna, passando a ser cada um por si, os passageiros gritando de pavor e os marinheiros mais valentes cuspidos imprecações como se isso impregnasse de eficácia as suas desesperadas acções. (ibid, p. 14)

Diferentemente das narrativas de viagem do século XVI que caracterizavam apenas os nobres, o narrador detém-se na figura do Imediato: seu caráter, comportamento durante a viagem, seus sentimentos em relação aos fatos (“calado que ia pelo temor natural mais a vergonha da culpa que levava”). Uma personagem baixa, não nobre, cujo nome a “história não reteve”, mas cuja participação para o desenrolar dos acontecimentos na trama narrativa é decisiva. Note-se, ainda, a composição plural dos passageiros do navio. São marinheiros, serviçais e os “de nobreza e distinção”; um agente de comércio do Rio de Janeiro e um “calafate goês”, uma tripulação formada por identidades múltiplas, etnicamente diversa, que viajavam com propósitos distintos, na complexidade do cotidiano baixo, muitas vezes silenciada pelas grandes narrativas.

Os naufragos chegam à praia; o narrador os acompanha quando chegam ao continente, agora visto a partir do olhar dos estrangeiros: “desembarcaram. Para um lado e para outro do extenso areal não se via viva alma. Apenas o que é normal ver-se por ali, gaivotas e albatrozes voando baixo, águias-pescadoras de olhar arguto tomando conta das suas enseadas” (ibid, p. 15). A descrição do lugar, iniciada pelo olhar dos naufragos, vai novamente, aos poucos, se aproximando dos nativos habitantes da região costeira:

(...) e ouvir-se, um uivo constante do vento afagando a duna, que só não é agioirento para quem a ele se acostumou por ali passar os dias ouvindo-o como os aludidos rapazes (...) Não se via viva alma, ainda, porque lá no alto, por trás da duna, os rapazes viam tudo sem se mostrar, desconfiados daquele grupo de mulungos que se haviam chegado à praia, sabendo desde há muito, por ouvir dizer, que os mulungos nunca chegam sós, trazem sempre uma cauda de histórias intrigantes e enredos aziados. Mulungo não é coisa boa nem é bom que ali esteja, muito menos que nos veja com os seus olhos de água. (ibid, p. 16)

Na narrativa de Borges Coelho, os portugueses são os “mulungos”, nome que lhes é dado pelos nativos. Palavra de uso vigente em Moçambique, em língua changana (falada ao sul) que significa “branco europeu, estrangeiro”. Ressalte-se, ainda, que o termo não aparece listado no glossário, o que significa que o leitor que desconheça o significado da palavra contará somente com a narrativa ficcional para poder construir o sentido do termo. Os mulungos são os forasteiros, gente branca “com os seus olhos de água” que “nunca chegam sós”. O narrador não interrompe a narrativa para explicar ao leitor o que significa o termo “mulungo”, não se colocando explicitamente como tradutor da cultura local – procedimento igualmente observado por Pöysä (2014, p. 197) na literatura de Mia Couto. Em Borges Coelho, a língua portuguesa transforma-se em espaço de mediação e negociação de significado. O leitor é produtor ativo de significado, ao mesmo tempo em que se confronta com a imagem do europeu na condição de alteridade.

É, portanto, o primeiro contato daqueles jovens nativos com os “mulungos”, aqueles sobre os quais tinham ouvido falar pela boca de outros nativos que já os haviam encontrado anteriormente, em uma frequência que possibilitou a construção e disseminação de um estereótipo dos portugueses dentre as populações locais: “mulungo não é coisa boa nem é bom que ali esteja, muito menos que nos veja.” Na indecisão sobre o que fazer, provocada pelo preconceito em relação aos náufragos que contamina seu olhar, decidem “chamar um mais velho que viesse ver a novidade com os próprios olhos, e depois decidisse o que fazer.” (ibid, p. 16)

O momento histórico é, assim, de transição: já existe um discreto trânsito europeu na costa africana, suficiente para fazê-los conhecidos por meio de rumores. Sua presença ainda é tímida, tanto é que os jovens os veem pela primeira vez: o momento do estranhamento inicial entre as culturas. O ponto de vista africano, continental, anuncia que a história será, deste modo, contada pelo outro lado: uma narrativa de reconstituição – procedimento característico da metaficção historiográfica. Segundo Hutcheon (1998, p. 126), coloca-se em evidência o questionamento sobre a metodologia utilizada para conhecer esse passado: “o passado realmente existiu. A questão é: como podemos conhecer esse passado hoje – e o que podemos conhecer a seu respeito?” Hutcheon, assim, denomina de metaficção historiográfica o questionamento sobre o estatuto cognitivo do conhecimento histórico, a relação problemática entre narrativização e redação da

história e a natureza ontológica do documento. Reconhece-se, portanto, a natureza discursiva da história, no qual a referencialidade só pode ser acessada textualmente.

O ponto de vista hegemônico tanto da história quanto da literatura é o do homem europeu: o ponto de vista da crônica de viagens, dos relatos do ultramar, da história da África por muito tempo contada pelo olhar do conquistador europeu. De acordo com Regina Zilberman (apud ABDALA JR.; ROCHA E SILVA, 2015, p. 44), a África “é representada por seus habitantes, denominados, tal como procedera Camões, indistintamente cafres, vocábulo que, atualmente, tem sentido pejorativo” (p. 44), de acordo com o que se registra em vários dicionários, tais como o de Antônio Houaiss e Aurélio Buarque de Holanda. Nesse sentido, também “chama atenção a circunstância de que tenha sido a palavra de origem árabe a escolhida para designar, na língua portuguesa, o negro africano” (ibid, p. 44). Como consequência, os povos nativos africanos são designados “segundo o olhar do colonizador, que se defronta com um povo que desconhece, mas que aparece a ele previamente definido como pagão, idólatra e, sobretudo, ameaçador.” (ibid, p. 45) A narrativa de Corte Real, segundo Zilberman, “desqualifica os habitantes da região, estigmatizando-os” (ibid, p. 47), além de apresentar o espaço “de modo negativo, predominando a noção de que a terra é seca, estéril e hostil”, “espaço pouco hospitaleiro, impedido de nutrir a quem depender dele.” (p. 47)

Se os portugueses representaram os nativos africanos por meio do estereótipo dos “ásperos e avaros” cafres, também os nativos, na narrativa de Borges Coelho, construíram uma imagem estereotipada dos “mulungos”. Essa imagem, por sua vez, será subvertida dentro da própria narrativa, em um movimento de recusa de qualquer essencialismo identitário: “mulungos” e “cafres” se unirão nas figuras de Totwane e Madalena. Mais do que isso, o nativo Totwane do conto de Borges Coelho é consciente da história: conhece o trânsito dos europeus pelo continente africano, já havia aprendido a língua portuguesa, tem noção de universalidade, tem consciência de sua posição periférica em relação à nova ordem global que se instituía.

O olhar do narrador se alterna, entre os náufragos, que procuram se recuperar do susto, e os nativos, que mantêm a vigilância aguardando a chegada do velho, que se demora pela falta de agilidade. O narrador acompanha o deslocamento de Totwane e também seu pensamento. Durante o caminho, enquanto narra sua ida à aldeia, o narrador reflete sobre a curiosidade e o

envelhecimento – temas humanos, universais. O procedimento narrativo se aproxima da oralidade:

A curiosidade é uma fera que temos no peito. Por vezes parece estar dormitando, tanto que nos adormece a nós também; outras, tziuu!, uma pequena faísca e ela dispara louca, fera de fogo ardendo dentro de nós, chispando-nos pelos olhos, fazendo-nos correr atrás. Fazemo-lo enquanto podemos e podemos-lo enquanto somos rapazes. O problema é envelhecer-nos o corpo e ela continuar possante, imune ao desgaste do correr do tempo, resultando isso num penoso desencontro difícilimo de arcar. Já falta pouco, tornava o miúdo, abrandando o passo para não perder o velho. E Totwane lá reconsiderava, estufando o seu tanto quanto lho permitiam as suas escanzeladas pernas, e praguejando surdamente. (ibid, p. 17)

Perceba-se, no trecho, a “ ‘tradução das oralidades’ realizada na matéria da língua, trabalhada, mais ou menos involuntariamente, como corpo oficial e compósito de fragmentos de ritmos e formas”, na regulação da “sintaxe e discursividade literária de modo inovador e surpreendente” (LEITE, 1998, p. 34). A forma narrativa, deste modo, acompanha a matéria na composição do retrato da sociedade local. Uma imagem realista daquela sociedade do sul de Moçambique, na descrição de uma cena cotidiana local:

(...) invadindo terreiros que se lhe atravessavam o caminho e punha em alvoroço, com porcos pretos grunhindo, cabritos bodejando, galinhas carcarejando e fugindo sem direção, pilões tombados derramando o grão, peneiras entornando a farinha pelas esteiras e pelo chão. (BORGES COELHO, 2005, p. 18)

Arma-se uma tempestade: a chegada da chuva significa o encontro entre os náufragos e os nativos – todos tentam se esconder da tempestade e o velho Totwane acaba por ser capturado: “O velho só reagiu quando se sentiu agarrado, agitando muito os braços, quedando-se depois quieto por um momento como se reflectisse na sua condição, para logo voltar a espernear.” (ibid, p. 21) Constitui-se nova subversão da narrativa de naufrágio, conforme veremos melhor adiante: são os náufragos que capturam o nativo, e não o contrário. A paródia como modo de subversão das narrativas eurocêntricas.

Os náufragos amarram Totwane em uma árvore, ainda sem saber o que exatamente fazer com seu prisioneiro, enquanto procuram se recompor do acidente e da forte tempestade. Enquanto alguns buscam pedaços de pau para construção

de um abrigo, “montou José António uma guarda para que as mulheres pudessem refrescar-se. Afinal, tratava-se de sua mãe, cuja honra era preciso preservar.” (ibid, p. 23) O narrador acompanha a cena: as duas mulheres brancas, a aia Gertrudes e Dona Madalena, serão avistadas nuas pelos rapazes africanos.

O narrador descreve os corpos das mulheres pela perspectiva dos locais. A aia Gertrudes, “com tanta abundância de carne e pelo”, parece-lhes “tão estranha que nem malícia despertava, apenas assombro puro.” (ibid, p. 24) Dona Madalena, ao contrário da aia, desperta-lhes o desejo:

Só que desta vez foi bem diferente. Descascado o fruto das roupas que seguiram para onde haviam ido as da outra, e ali ficaram pingando, os pingos caindo em cima da fogueira e fazendo tshh! tshh!, revelou-se uma polpa em tudo suculenta pois que dona Madalena, apesar de já madura, era ainda rija de carnes e muito menos penugenta. Esqueceram os jovens a estranheza de ver tudo tão diferente e entraram em grande deslumbramento, mais ainda por estarem na idade de o fazer. A ponto de ignorarem que só eram capazes de enxergar o que enxergavam por não saber que eles ali se achavam. (...) (...) o entusiasmo afogando a precaução, deu em pisar um galho, uma folha seca ou coisa assim, que fez um craque! craque!, em nada parecido com o tshh! tshh! das saias pingando na fogueira, a que dona Madalena já se vinha habituando.

Evidencia-se, mais uma vez, o procedimento do contador de histórias assumido por vezes pelo narrador: a literatura constituída por uma mescla de registros, gêneros e epistemologias. A voz do narrador se desdobra: por vezes erudita, evidenciado pelo domínio da norma culta, por outras, marcada pela palavra falada transposta para o espaço literário. O efeito produzido por este procedimento sinaliza, de acordo com Fernanda Cavacas (apud CHAVES; MACEDO, 2006, p. 66),

(...) a existência de uma escrita literária contaminada pela oralidade e plena de elementos significativos de paremiologia, da simbologia e da imagética das culturas em presença no contexto moçambicano. Muitos destes elementos – que correspondem a uma procura de raízes culturais e de sentimentos de pertença – resultam de contactos intertextuais com a Oratura, implícitos e explícitos, e estão presentes a vários níveis de análise literária.

Nesse sentido, poderíamos afirmar que os elementos que remetem à oralidade (a onomatopeia, a versificação do trecho) produzem efeito de sátira à

narrativa portuguesa de viagem: o rebaixamento do relato de naufrágio, tema largamente explorado pela literatura de viagens portuguesa do século XV, expressão da missão civilizadora que constituía a expansão imperialista europeia.

Em “Duas viagens, um Destino, Moçambique” (apud ABDALA JR.; ROCHA E SILVA, 2015, p. 37), Regina Zilberman trata do tema do naufrágio, “tópico de narrativas e poemas” a partir do século XVI. O tema do naufrágio, que antes recebera tratamento épico por Homero, é agora “assunto de narrativas de viagem e de reconhecimento dos territórios recentemente ocupados por europeus” (ibid, p. 38) após o século XV. A relação do tema com a épica, no entanto, ainda persiste. O naufrágio do galeão São João é referido pelo gigante Adamastor, no canto V de *Os Lusíadas*. É Camões, portanto, que “confere *status* artístico ao relato” do naufrágio.⁹ Entretanto, mais do que isso,

Camões estabeleceu os paradigmas que assinalam, doravante, o tratamento do tema:

- apresentação de Sepúlveda como herói e cavaleiro, apaixonado por sua esposa, “dama formosa”;
 - a indicação do destino cruel de que são vítimas, pois sobrevivem ao naufrágio, mas passam por “trabalhos excessivos”;
 - o testemunho, pelos pais, da morte de seus filhos;
 - a denúncia da ação mal intencionada dos cafres, capazes de atitudes indecorosas, como a de se apossarem das vestes da “linda dama” Leonor de Sá, não nomeada no poema;
 - a qualificação negativa dos cafres, definidos como “ásperos e avaros”, em decorrência de seu comportamento perverso;
 - a exposição da nudez de Leonor, facultando ao poeta descrever seu corpo, cujos “membros” são “cristalinos” e os “pés”, “delicados”;
 - a morte do casal, cujos intensos sofrimentos comovem até as pedras.
- (ibid, p. 40)

Zilberman ressalta a popularidade do tema já que, “de seu desenvolvimento, resulta uma representação do mundo africano (...) com consequências na percepção do confronto entre civilizações diferentes e na criação de imagens de uma relação nem sempre pacífica.” (ibid, p. 40). Indo em direção oposta a isso, a narrativa do naufrágio, em Borges Coelho, vai se construindo pelo conjunto de pontos de vista, na perspectiva de nativos e estrangeiros. São perspectivas que, apesar de divergentes, conseguem chegar a um final conciliatório: Madalena decide

⁹ É importante observar, nesse sentido, que a noção de hibridismo deve ser tomada em mão dupla, na medida em que a própria epopeia portuguesa do século XV “mescla eventos históricos e mitologia grega” (ZILBERMAN apud ABDALA JR.; ROCHA E SILVA, 2015, p. 42)

permanecer no continente (junto com a aia Gertrudes), unindo-se a Totwane, ao passo que seu filho José Antônio retorna à Europa na companhia dos demais.

Os papéis sociais atribuídos pela literatura de viagem portuguesa, acima listados no trecho de Zilberman, são subvertidos na narrativa de Borges Coelho: a ausência do patriarca português cria um espaço de ambivalência de poder na relação entre Madalena e seu filho, possibilitando que a mulher faça valer sua vontade sobre a de seu filho, permanecendo em Moçambique com Totwane. A expressão do arbítrio da mulher portuguesa afasta a ação do “destino cruel” reservado aos portugueses: lembremo-nos que são os portugueses quem capturam Totwane, sem muito refletir sobre uma possível retaliação dos locais. Entretanto, nenhuma violência irrompe porque Totwane, já sendo falante de português, consegue libertar-se por meio da argumentação. Nega-se, portanto, a representação do nativo como bárbaro, incutindo-lhe o senso de civilidade negado pela literatura eurocêntrica. O movimento exercido pela narrativa de Borges Coelho é de atribuição de racionalidade a vários níveis da narrativa, da elevação do estatuto do arbítrio em confronto à vitimização encenada pelas narrativas de naufrágio portuguesas.

A narrativa de Borges Coelho confere, deste modo, novo tratamento ao tema do naufrágio: se antes tema épico, cantado pela voz do poeta (tal como em Camões), agora o tom é rebaixado, burlesco e irônico, narrado por uma voz que não é a do cronista de viagens. No mundo ficcional de Borges Coelho, o conhecimento local, as diferentes epistemologias, não estão suprimidas nem tampouco obliteradas: enquanto o nativo africano já demonstra domínio sobre a língua portuguesa mesmo antes da instalação do sistema colonial, os portugueses também são representados não apenas a partir do paradigma de racionalidade ocidental, mas como indivíduos que interagem com o mundo por meio de outras formas de conhecimento e interação com o mundo que também compõe a cultura europeia: pressentem a chegada da tempestade:

(...) cá em baixo, na base da duna e do outro lado, também os náufragos, embora não sendo da terra, souberam da aproximação da chuvarada. Sendo-se ou não sabe-se sempre, não só pela aludida mudança na cor das coisas mas também por um novo leque de cheiros e disposições, por uma tremura interior que nos chega sempre que o tempo está para mudar dessa maneira. (BORGES COELHO, 2005, p. 19)

Destaca-se, nesse sentido, o papel desempenhado pelo narrador do conto, uma voz que não se esconde do olhar do leitor, pelo contrário, que se apresenta como detentor de vários tipos de conhecimento, especialmente no que diz respeito ao fazer histórico. O leitor torna-se, deste modo, cúmplice do processo da escrita ficcional, que parte da matéria histórica para desafiar e transfigurar os discursos dominantes tanto da história quanto da literatura. Contudo, o fato de o narrador interagir dessa maneira com o leitor não significa que este último possa assumir um papel passivo. Pelo contrário, conforme assinala Pöysä (2014, p. 225), “regardless of the narrator’s presence, the reader is not given simple answers”¹⁰: caberá ao leitor a tarefa de preencher várias lacunas na narrativa. Tome-se como exemplo o fato de o narrador não informar o ano em que o naufrágio acontece, já que não há nenhuma indicação precisa de tempo na narrativa. É desnecessário informar o ano em que aquele naufrágio ocorre porque a narrativa se encarrega de fornecer informações contextuais suficientes para que possamos localizar aquele naufrágio no período histórico do século XVI: a precariedade do navio e sua vulnerabilidade, os nobres ocupantes do navio viajando na companhia de servos – a hierarquia social vigente.

Paradoxalmente, lembremos que a indicação espacial já havia sido informada pelo próprio autor no prólogo de *Meridião*, em que o próprio autor afirma que as narrativas do volume são fruto de viagem de “recolha de histórias ateadas por lugares precisos”, de documentos de arquivos e de pesquisa acadêmica sobre Moçambique. A mensagem, aqui, é clara: são narrativas sobre Moçambique, o leitor deve ter isso em mente. As narrativas estão vinculadas com esse país, sua gente e sua história: a ficção se constituindo a partir de uma base real.

O mesmo esforço de estabelecimento de referencialidade não se aplica ao tempo histórico: o leitor de Borges Coelho pode não conhecer Moçambique, mas estará familiarizado com algum conhecimento histórico sobre a África. O leitor precisa ser informado, pelo próprio autor, sobre a vinculação daquelas narrativas com Moçambique mas, ao mesmo tempo, não precisa ser informado sobre o ano em que ocorre aquele naufrágio pela forte presença, no imaginário do leitor ocidental contemporâneo, dos relatos de viagem dos europeus pelo mundo a partir do século XV. A popularidade dos relatos de viagem na Europa ainda está presente no imaginário contemporâneo. Desse modo, o pacto ficcional está posto: uma narrativa

¹⁰ Em tradução livre: “apesar da presença do narrador, o leitor não recebe respostas simples”.

de natureza intertextual, por um narrador onisciente que se coloca como contemporâneo ao leitor, que conversa, tal como fez o próprio autor no texto do prólogo que precedia a narrativa. Um narrador erudito tratando literariamente a matéria histórica: a chegada de europeus à costa do continente africano.

Se foi o “acaso” (nas palavras de Borges Coelho, no prólogo) que causou o naufrágio e possibilitou o encontro entre Totwane e Madalena, “enigma e desejo” são responsáveis pela decisão da portuguesa de permanecer junto aos nativos. Desfaz-se, nesse sentido, a ingenuidade de uma história unilinear, repensando-se mesmo o binarismo colonizador-colonizado, pois também fatores irracionais e emotivos, como o acaso e o desejo, contribuíram para o tecido histórico. A história feita de um mosaico de acontecimentos cotidianos. O tom burlesco camufla uma visão consciente da complexidade da história. Diz o narrador nos últimos parágrafos da narrativa:

Qual foi depois o destino de umas e outros, ou ficou por registrar ou se perdeu nos poeirentos labirintos de um desses arquivos onde jazem tantas histórias enterradas.

Certo é que se aos finados fosse concedida a graça de voltarem ao nosso lado, muito se surpreenderia a um certo e longínquo Valbom ver o seu nome circulando enraizado pelos arredores de Bela Vista e Salamanga, e tantos outros lugares por onde hoje se passa para chegar à Ponta Tandje. (ibid, p. 47)

Da incerteza do naufrágio e de suas consequências, nasce um pedaço da nação. Supostamente, já que o narrador não informa o destino dos dois alegando falta de indícios documentais: é apenas uma representação de um momento de comunhão entre dois sistemas culturais distintos, o africano e o europeu. Da mulher europeia, nobre de origem, com o sábio chefe de uma aldeia africana. Há toda uma problematização da relação entre história e literatura no discurso do narrador, embarçando a fronteira entre as disciplinas sem que, no entanto, percamos de vista que nos encontramos diante de um texto ficcional. Porque, conforme assinala Hamburger (1986, p. 41), a essência da ficção (e de toda produção literária, por extensão), está na aparência de realidade, “o elemento de significação da ilusão e com isso uma relação com a realidade.”

Em “Implicações de um naufrágio”, a voz do narrador domina a narrativa, em uma posição que é externa à matéria pela acumulação de conhecimento sobre o contexto da narrativa, que vai sendo exposto à medida que a narrativa avança e que

contrasta com a ausência de informações sobre o destino das personagens. Depois de tantas explicações e contextualização por parte do narrador, ele afirma: ou não se registrou, ou está em algum arquivo poeirento. Ou seja, indicando que narra de modo historiográfico, mas a partir de outra modalidade de documento, que podemos ver como relato, testemunho, versão, e que há “tantas outras histórias” esquecidas jazendo nesses arquivos. Um olhar histórico, mas que não se faz pelos arquivos e sim a partir dos próprios “lugares”. Que documentos são esses, que jazem nos arquivos poeirentos? Por que os arquivos são poeirentos? Por que há ali outras histórias e por que elas não são contadas? São perguntas que ficam a partir da leitura do conto, e cujas respostas podemos especular (em nosso papel legítimo de leitores): arquivos poeirentos são aqueles que não recebem manutenção, negligenciados por falta de cuidados, o que significa que há também ausência de historiadores para estudá-los. A história, ciência humana, pede “uma” versão (que se aproxime o quanto mais da retórica da verdade e da aporia do documento). A literatura, por sua vez, possibilita as “várias” versões, abrindo a matéria em nome do ficcional.

Em sua ficção, Borges Coelho parece querer revitalizar a narrativa pela experiência e autoridade do narrador, agora conformado ao discurso romanesco. Seus romances, assim como o conto em questão, não terminam, permanecem em suspensão, como se fragmentos de uma história maior. Não são, tampouco, expressões individuais, e sim painéis que representam a sociedade moçambicana em vários níveis e instâncias de interação, mapeando “o modo como as diferenças e hierarquias são produzidas no contato e pelo contato” de “linhas de diferença, de hierarquia e de pressupostos conflituosos ou não compartilhados.” Segundo Pratt, “tal ‘perspectiva de contato’ assumiria a heterogeneidade de um grupo social e poria em primeiro plano a relacionalidade do sentido.” (1999, p. 12)

Sob a perspectiva do contato, as fronteiras são trazidas para o centro da discussão, enquanto centros homogêneos são deslocados para as margens. Curiosamente, é bem assim que o mundo é visto sob a perspectiva subalterna ou das “minorias”: a vida econômica e cívica parece ser conduzida em zonas de contato, permanentemente produzindo conflitos em instituições feitas pelos outros. Fraternidade e homogeneidade são encontradas, quando muito, em espaços seguros às margens dessas instituições de fora. (ibid, p. 13)

Os três romances aqui analisados se caracterizam pela complexa estrutura narrativa, na articulação de linhas que, quando lidas em sua tessitura, dão forma à representação da sociedade moçambicana. É na interação entre as personagens que são encenadas as interações possíveis na “zona de contato”, nas formas como as relações vão se construindo, nas expressões de hierarquia e diferença.

Assim como acontece em “Implicações de um naufrágio”, os narradores de *As duas sombras do rio*, *Crónica da rua 513.2* e *Rainhas da noite* partem do particular (micro-história, o cotidiano) em direção a um quadro mais totalizante (a macro-história, o quadro social). Contudo, mesmo essa noção mais abrangente de sociedade não é fechada, sistemática ou totalizadora: a sociedade moçambicana está em transformação, como se fosse um grande catálogo que é continuamente atualizado. Recusa-se o essencialismo. São variações de conteúdo e também de forma, pela experimentação técnica que impõe aos romances, especialmente em *Crónica da rua 513.2*: o romance em tom de crônica, com momentos líricos, com uma epígrafe que discute a modernidade, com um prólogo, epílogo e uma voz coletiva que emerge em momentos significativos da narrativa, remetendo a um coro. Ou em *Rainhas da noite*, pela metalinguagem que ecoa textualidades: a literatura, o escritor de ficção, o historiador, o etnógrafo, o informante, o diário, o documento oficial.

O projeto literário de João Paulo Borges Coelho biografa a sociedade moçambicana, em seu plano de realidade e em seu imaginário. Sua ficção apreende a cultura em ação, como organismo aberto, em movimento. Constrói, desse modo, seu lugar de intérprete, de retratista, de alguém que dá forma à matéria, assumindo a posição semelhante à do antropólogo. Nesta posição, coloca-se também como sujeito da história, conformando-se a ela. O que ele deseja são versões dessa história, um catálogo de possibilidades de existências.

4 AS DUAS SOMBRAS DO RIO

Frei Pedro da Santíssima Trindade, o *Gomanhundo*, morreu um dia como morrem todos os homens por igual, crentes ou não. E talvez pelo ouro que escavou ou pela chantagem escondida nas paredes da nova igreja, não se sabe bem, ficou a sua alma errando sem lugar para repousar até que encontrou o corpo de Sixpence e o roubou às fauces do nhacoco, no episódio relatado. Ao fazê-lo, comprou um corpo onde se alojar pelo preço de o manter inteiro, salvando o pescador. Sixpence, reconhecido, deixou-se por sua vez morrer um pouco para abrir espaço para a alma errante do infeliz Gomanhundo. E como Frei Pedro fora também afamado curandeiro (o melhor no tocante aos óleos para o reumático), nasceu assim, desta extraordinária fusão, o nganga Gomanhundo. (BORGES COELHO, 2006, p. 34)

4.1 LITERATURA E ETNOGRAFIA

Em “Discurso etnográfico e representação na ficção africana de língua portuguesa: notas sobre a recepção crítica de Mia Couto e o projeto literário de Ruy Duarte de Carvalho” (2009), Anita Martins de Moraes discute entre o uso de materiais etnográficos e a representação nas literaturas africanas de língua portuguesa. Segundo ela, a aproximação dessas literaturas com a antropologia acontece desde as primeiras manifestações literárias, “o projeto literário consistindo na elaboração de um retrato dos costumes e das cosmovisões das sociedades africanas para recepção estrangeira.” (ibid, p. 178). A autora inicia seu artigo citando Vargas Llosa, em *Cartas a um jovem escritor*, na qual Llosa menciona a técnica do “dado escondido” como estratégia de construção ficcional:

(...) dizer tudo é da ordem da impossibilidade, o leitor deve lidar com os não ditos para continuar sua leitura. Podemos pensar que muitos dos dados implícitos do texto são informações desnecessárias porque óbvias dentro de certas “coordenadas culturais” partilhadas entre autor e leitor.

Por outro ângulo, devemos da mesma forma considerar o que afirma Vincent Jouve (2002, p. 22): “toda leitura interage com a cultura e os esquemas dominantes de um meio e de uma época”. Ainda,

(...) o texto apresenta-se para o leitor fora de sua situação de origem. Autor e leitor não têm espaço comum de referência. Portanto, é fundamentando-se na estrutura do texto, isto é, no jogo de suas relações internas, que o leitor vai reconstruir o contexto necessário à compreensão da obra. (ibid, p. 23)

No caso das literaturas africanas, tais questões adquirem outra dimensão, na medida em que nos confrontamos com a heterogeneidade do público leitor que a consome, que é principalmente um público não africano. Tome-se o caso moçambicano e o perfil linguístico descrito pelo linguista Armando Jorge Lopes, já anteriormente citado. Em um contexto social em que a língua portuguesa é falada e acessada por uma minoria, a pobreza estrutural limita e inibe não somente o acesso, mas a produção e circulação da palavra escrita em um ambiente doméstico. Assim,

(...) o texto apresenta-se para o leitor fora de sua situação de origem. Autor e leitor não têm espaço comum de referência. Portanto, é fundamentando-se na estrutura do texto, isto é, no jogo de suas relações internas, que o leitor vai reconstruir o contexto necessário à compreensão da obra. (JOUVE, 2002, p. 23)

Retornando ao texto de Anita Moraes, a autora evoca ainda Antonio Candido, em “A literatura e a vida social”, no qual o autor reflete sobre como fatores externos ao texto podem ser relevantes para sua compreensão: chama-se atenção para a situação concreta de produção e recepção, entendendo a literatura como forma de comunicação, cujo sentido dependeria de seu “uso”. Ou seja, seu contexto pragmático. Segundo Jouve (2002, p. 24), “recebido fora de seu contexto de origem, o livro se abre para uma pluralidade de interpretações: cada leitor novo traz consigo sua experiência, sua cultura e os valores de sua época.”

Moraes (2009, p. 176), por conseguinte, assinala aquilo que chama de “caráter lacunar de todo texto ficcional” e o que esta questão representaria especificamente no caso das literaturas africanas:

Podemos, de início, perguntar se o recurso a materiais etnográficos não seria uma maneira de se recolherem informações úteis para que o leitor estrangeiro possa dar conta de algumas das “coordenadas culturais” subentendidas no texto. Ao estudioso de literaturas africanas caberia, assim, a tarefa de obter e fornecer informações relevantes para a compreensão de certas práticas culturais e concepções de mundo subentendidas na ficção, auxiliando o leitor estrangeiro a se localizar num mundo que lhe é estranho.

Moraes menciona abordagens que tentam compreender a ficção de Mia Couto pelas alusões presentes na obra do autor a práticas culturais tradicionais africanas. O objetivo do pesquisador seria “esclarecer” quais costumes e formas de pensamento tradicionais estão representados na ficção de Mia Couto e que

passariam despercebidos para o leitor estrangeiro. A autora afirma que esse objetivo teria “pretensões utópicas”: a antropologia teria como papel uma “expectativa de referencialidade estabilizadora dos sentidos do texto”, ou seja, a expectativa de se encontrar uma realidade concreta revelada pelo texto. A expectativa do leitor em relação à obra africana empurraria a literatura para um lugar próximo da etnografia (nas palavras da autora, “deslizar essa ficção para a etnografia”), já no âmbito da produção literária. Pensamos, nesse sentido, na constante presença de obras que se querem painéis ou que retratam costumes, dependendo do ponto onde se encontra o leitor.

Por um lado, há o problema da identidade nacional e suas representações na literatura, cumprindo um propósito de reconhecimento da história, da geografia e das “estórias” de um país que é desconhecido para sua própria população. A questão da unidade nacional em Moçambique é problematizada por Lourenço do Rosário (2007, p. 188), intelectual moçambicano:

Ao longo da minha vida activa e intelectual, enquanto cidadão e académico, sempre tive grandes dificuldades em situar-me sobre esta questão de assimetrias Sul e Norte, relativamente ao nosso País. Há uma espécie de caixa russa (aquelas caixas de onde sai sempre uma outra caixa mais pequena, num nunca acabar) que nos convida, fatalmente, a adiar o aprofundamento da questão ou a desviar-nos para os níveis mais superficiais do problema, às vezes com abordagens bem equivocadas.

Em “Assimetrias – mito e realidade”, Rosário discorre sobre as múltiplas assimetrias que se configuram na sua cultura. O desequilíbrio começaria pelas fronteiras:

(...) somos um País de fronteiras difíceis, para além de artificiais, como aliás o são as dos restantes países do continente. A particularidade das nossas fronteiras reside na sua falta de lógica, em termos geográficos. O que por si só lança as premissas de uma “natural” dificuldade de gestão administrativa, política, económica e social. (ibid, p. 188)

A assimetria territorial seria o ponto de partida de uma série de outras que “são visíveis, podem ser determinadas, quer do ponto de vista das estruturas, quer do ponto de vista das condições de vida, quer mesmo do ponto de vista dos recursos humanos.” (ibid, p. 188) A localização da capital, no extremo sul de um país cujo território se estende longitudinalmente, também dificultaria o estabelecimento de relações entre um sul mais moderno e um norte arcaico. Ainda, há de se

considerar as “assimetrias provenientes das vizinhanças” e, por fim, a consciência da territorialidade, “multiétnica, multicultural e multilinguística”:

A nossa moçambicanidade vale o que vale a consciência da territorialidade. E o nosso território teve, geográfica e historicamente, factores diversos, de natureza desagregadora, que não estão sendo devidamente equacionados na discussão do problema. É por isso que, partindo de uma real e evidente situação de assimetria, se criaram diversos mitos, uns sonoramente mais proclamados e outros sussurrados em condições de cumplicidade quase que clandestina e conspirativa. (ibid, p. 189)

Rosário chama as assimetrias de mitos. Acredita-se, no sul, que o norte não é capaz de equacionar quaisquer problemas relativos à desigualdade enquanto que no norte acredita-se que o sul usurpou ilegítimamente os instrumentos que permitiriam a correcção das assimetrias herdadas da administração colonial” (ibid, p. 188). Os dois mitos, juntos, impedem quaisquer possibilidades de pensar a nação como identidade enquanto “o elemento agregador da consciência nacionalista, cidadania e moçambicanidade, resumido no sintagma “do Rovuma ao Maputo”. (ibid, p. 188) O autor finaliza o texto afirmando que superar as assimetrias é uma questão de patriotismo: “até quando é que a realidade continuará a alimentar o mito, neste caso das assimetrias?” (ibid, p. 190) O problema é a fratura interna em Moçambique que impede o desenvolvimento de uma consciência de nacionalidade: papel que a literatura poderia vir a desempenhar.

A questão interna, portanto, representa um primeiro problema. Entretanto, há também a relação que a produção literária africana estabelece com seu público externo, a partir da abertura de um mercado consumidor de cultura periférica que se abre a partir dos anos 80 no ocidente. Conforme o já mencionado “Crítica na zona de contato: nação e comunidade fora de foco”, de Mary Louise Pratt (1999, p. 9),

A palavra "world" sinalizava uma tentativa de curar as feridas do euro-imperialismo, dentro de um esforço frequentemente ingênuo para dissolver o etnocentrismo branco e quebrar a hegemonia das normas culturais do primeiro mundo (euro-americanas). O rótulo traz um sabor pan-humanista utópico no domínio da cultura; conota uma integração para além do movimento das forças geopolíticas. Tais forças continuaram a receber o rótulo “internacional”, como nos programas de estudos internacionais que começaram a pipocar nas universidades americanas nos anos 80 (que excluem as artes). De fato parece ter surgido, pelo menos nos Estados Unidos, uma divisão do trabalho entre as esferas "internacionais" (leia-se conflituosas) de interação política e econômica e as esferas artística e entendimento intercultural reunidas sob o rótulo de “world”.

Nesse sentido, e indo novamente de encontro ao texto de Anita Moraes (2009, p. 178), torna-se importante questionar em que medida o romance aparece como forma literária que tenha como objetivo

(...) a função de dar a conhecer o “indígena” (seus costumes, sua visão de mundo)? Haveria uma associação mais imediata com a antropologia e a etnografia na medida em que a estas disciplinas se atribuiu, durante bastante tempo, a tarefa de dar a conhecer ao mundo ocidental (urbano) sociedades tidas como “primitivas” porque “iletradas”, categorias em que as sociedades tradicionais africanas se viram incluídas? Poderíamos ampliar esta hipótese para outras literaturas africanas, como a moçambicana? Havendo estas possibilidades, importa ainda indagar: se tanto no âmbito das expectativas de certos escritores africanos como da crítica especializada pode ser notada uma disposição a aproximar discurso ficcional e etnográfico, como, concretamente, os escritores têm produzido esta aproximação na composição de seus textos e como os estudiosos têm se valido de materiais etnográficos para a elaboração de suas interpretações? Esta aproximação se restringiria a informações sobre os costumes e a visão de mundo de certas sociedades tradicionais que se fazem referidas na literatura e decodificadas pelos estudiosos, produzindo-se um efeito naturalista, ou afetaria as próprias estratégias de composição? Ou ainda: inscreve-se completamente no paradigma naturalista ou o modifica?

Para Moraes, o imaginário cultural de Moçambique seria formado por uma acumulação de registros de base etnográfica (registros de textos orais africanos traduzidos para as línguas europeias). Ou seja, sempre uma tradução, na qual a etnografia seria um alicerce “em que se inscreve parte das literaturas africanas e sua recepção crítica” (2009, p. 183), uma textualidade subjacente à ficção que incorpora certos procedimentos do texto etnográfico. Deste modo, as literaturas de autoria africana

(...) tendem a mobilizar no leitor estas representações naturalizadas, suas lacunas sendo preenchidas a partir delas, de maneira a reforçá-las ou as colocar em suspenso (efeito que depende tanto do texto – de seu potencial de sentido – como da leitura). A relação entre o texto ficcional e realidade seria antes com o que o leitor entende por realidade, assim, com as representações sociais naturalizadas de que dispõe, do que com determinada realidade social objetiva. O “real” seria, antes, intersubjetivo. Não se trata de negar que uma obra literária possa trazer elementos para o estudo de dinâmicas sociais, como faz Antonio Candido, entre outros momentos, em “A dialética da malandragem” (O discurso e a cidade), mas de entender que uma leitura dessa natureza é possível porque o crítico seleciona elementos do texto propondo uma estrutura e estabelece, então, certas analogias entre modelos sociológicos e a estrutura que propõe como constitutiva da obra. Esta não seria reflexo de determinada estrutura social, mas consistiria numa construção do crítico a partir de uma construção ficcional que pode resultar, como os modelos sociológicos pretendem, em

recursos para a compreensão de aspectos do real (este já modelado em termos de “realidade social”). (MORAES, 2009, p. 188)

Rita Chaves (apud RIBEIRO; MENESES, 2008, p. 189), afirma sobre *As duas sombras do rio*, de João Paulo Borges Coelho:

Consciente de que escreve para um leitor que com certeza partilharia a sensação do novo, o narrador empenha-se em descrever minuciosamente as ações, detalhando características dos lugares e perscrutando traços, procedimentos, sensações que imagina para seus personagens. Como se não fizesse sentido também a pressa na incursão por um território onde o ritmo da vida segue outros parâmetros. Essa ênfase nas minúcias, manifesta no texto inclusive pelo uso constante de parênteses, reflete certamente o desejo de fazer da literatura um espaço do conhecimento e interpretação da realidade com que se depara.

Chaves (ibid, p. 188) ainda afirma que o primeiro romance de Borges Coelho enfrenta os limites da territorialidade literária do país, “investe na ocupação de outras regiões, incorporando em seu imaginário espaços que o país independente ainda conhece pouco.” A autora chama atenção para o aspecto de ampliação de territorialidade literária moçambicana presente nesse primeiro romance de Borges Coelho (questão também ressaltada por Pöysä, 2014, p. 221).

Um paralelo pode ser traçado em relação à literatura brasileira. Em *Formação da literatura brasileira* (2007), Antonio Candido afirma que a literatura brasileira oitocentista tomou para si a tarefa de conhecer (e tornar conhecido) o Brasil. São brasileiros que narram o Brasil para outros brasileiros. É no romantismo que se amplia “largamente a visão da terra e do homem brasileiro” (p. 432) Ainda segundo Candido,

Quanto à matéria, o romance brasileiro nasceu regionalista e de costumes; ou melhor, tendeu desde cedo para a descrição dos tipos humanos e formas de vida social nas cidades e nos campos. O romance histórico se enquadrou aqui nesta mesma orientação (...) Assim, pois, três graus de matéria romanesca, determinados pelo espaço em que se desenvolve a narrativa: cidade, campo, selva; ou, por outra, vida urbana, vida rural, vida primitiva. (...) E é esse caráter de exploração e levantamento – não apenas em sua obra, mas nas dos outros – que dá à ficção romântica importância capital como tomada de consciência da realidade brasileira no plano da arte: verdadeira consecução do ideal de Nacionalismo literário (p. 433)

(...)
por isso mesmo, o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país. Talvez o seu legado consista menos em tipos, personagens e enredo do que em certas regiões tornadas literárias, a sequência narrativa inserindo-se no ambiente, quase se escravizando a ele. Assim, o que vai se formando e permanecendo na imaginação do leitor é um Brasil colorido e multiforme, que a criação artística sobrepõe à realidade geográfica e social. Esta vocação ecológica se manifestou por uma

conquista progressiva de território. (...) Literatura extensiva, como se vê, esgotando regiões literárias e deixando pouca terra para os sucessores, num romance descritivo e de costumes como é o nosso. (ibid, p. 433)

Por fim, Candido afirma:

Em país caracterizado por zonas tão separadas, de formação histórica diversa, tal romance, valendo por uma tomada de consciência, no plano literário, do espaço geográfico e social, é ao mesmo tempo documento eloquente da rarefação na densidade espiritual. (...) No Brasil, a riqueza e variedade foram buscadas pelo deslocamento da imaginação no espaço, procurando uma espécie de exotismo que estimula a observação do escritor e a curiosidade do leitor.” (ibid, p. 434)

Os trechos de *Formação da literatura brasileira* a respeito do romantismo destacam os condicionantes do literário no período: caráter de exploração e levantamento, regiões tornadas literárias pela ânsia topográfica, a representação dos tipos, a fome do espaço, a revelação da formação diversa pela observação do escritor. Um trabalho de mediação, portanto, tal como é a tarefa etnográfica.

Recorrer à análise de Candido sobre o romantismo brasileiro não significa apontar um quadro de completa semelhança. Significa dizer que este romance estabelece relação com a ideia da fundação do romance nacional moçambicano, oferecendo narrativas que vão preenchendo as fissuras do imaginário social sobre a nação. A literatura de Borges Coelho, e todo seu projeto intelectual, de maneira geral, assemelha-se àquilo que Candido chama de literatura extensiva, de ocupação e esgotamento das regiões por meio da representação.

4.2 A MOÇAMBICANIDADE FRATURADA EM AS DUAS SOMBRAS DO RIO

Quando o pescador Leónidas é trazido desacordado para a vila do Zumbo, sua família o leva em primeiro lugar para o posto de saúde, onde é examinado pela enfermeira Inês. Na falta de diagnóstico mais elaborado, a enfermeira recomenda à mulher do pescador, Amina, que vá com o marido para casa e lhe dê um chá. Amina, desconfiada de que algo mais grave acomete o marido, leva-o (apesar de lamentar o custo) para uma consulta com o *nganga* (feiticeiro) Gomanhundo, que lhe diz:

- O problema é muito grave. O teu marido está entre o norte e o sul-começou ele. – Diz coisas com algum nexos mas que todas juntas não fazem sentido. Entre o norte e o sul. Por vezes revela a força do leão e fala como se fosse um verdadeiro m'phondoro, com os olhos vermelhos a faiscar de cólera e toda a força da terra. Mas logo em seguida esse discurso de macho irreflectido do sul se acalma e ele torna-se sereno e azul como as águas profundas. Revela então uma grande sabedoria que é apanágio das mulheres e da grande cobra do norte. (BORGES COELHO, 2009, p. 37)

Ao ouvir o relato do curandeiro, a mulher de Leónidas se surpreende:

- Cada um destes discursos me parece bem – continua o nganga. O problema é que estando os dois juntos tudo se complica. Não podemos ter o fogo e a água ao mesmo tempo. São inimigos, não se entendem. Por isso esta grande perturbação do teu marido: tem dois inimigos mortais dentro de si. (ibid, p. 37)

Apresenta-se para o leitor, neste momento, a condição do pescador Leónidas, personagem determinante¹¹ no romance de estreia de João Paulo Borges Coelho, *As duas sombras do rio* (2003): condensar dentro de si dois elementos irreconciliáveis: “dois inimigos que se combatem, e esse combate deixa-lhe um grande estrago na mioleira.” (ibid, p. 37)

Esta é a linha condutora do enredo: a partir das visões de um pescador que subitamente se vê recuperando a consciência sozinho, em uma ilha do rio Zambeze, o romance apresenta ao leitor histórias de sujeitos de variadas posições sociais e identidades culturais que habitam a região da fronteira entre Moçambique, Zâmbia e Zimbábue. O tempo é de guerra(s) e de destruição, dos efeitos nefastos da violência a partir da instituição do colonialismo em Moçambique. Ao longo dos quarenta e três capítulos que constituem o romance, somos apresentados às pessoas e aos lugares da fronteira por onde circulam e interagem:

¹¹ Carmem Tindó Secco, no texto “O corpo moçambicano cindido: história, mito e ficção em *As duas sombras do rio*, de João Paulo Borges Coelho” (2009) também vê Leónidas como personagem principal do romance. Disponível em <http://goo.gl/k6dz0l>. Acesso em 22/07/2016.

É no contexto da guerra civil, iniciada em 1976, quando a RENAMO decide confrontar-se com o governo da FRELIMO, que o romance de João Paulo Borges Coelho está situado. É já em meados da década de 80 que ocorrem os fatos narrados, quando o pescador Leónidas Ntsato é encontrado – “[...] estava vivo, embora parecendo um pouco morto” (p. 14-15) – na pequena ilha de Cacessemo, ao meio do rio Zambeze, entre a margem norte e a margem sul. Este espaço será determinante para a trajetória pessoal de Leónidas, pois, como já foi comentado anteriormente, a questão das fronteiras permaneceu como herança da estrutura colonial portuguesa. Portanto, a situação do pescador, diante de um longo desmaio, será rapidamente analisada sob o viés do conflito interno. (FRANCO, 2103)

A complexidade do romance se revela na dificuldade de resumir seu enredo em poucas linhas: a partir do que parece ser um acidente, um pescador passa a ter visões com entidades africanas ancestrais, representando o norte e o sul do país. Sendo incompatíveis, passam a atormentar Leónidas, que se aliena. O narrador, seguindo os primeiros passos de Leónidas após o evento não esclarecido, apresenta ao leitor sua família e comunidade que reside na vila do Zumbo. Em um determinado dia, Leónidas decide solicitar ao administrador da vila um salário, já que seu estado de confusão mental o impedia de pescar. Escorraçado pelo burocrata e ridicularizado pelo povo, Leónidas lança um *m’fiti*, uma maldição sobre a vila. No dia seguinte, a vila sofre um ataque; cuja data é marcada pelo narrador: 16 de outubro de 1985, auge da guerra civil e quatro dias antes da morte do presidente Samora Machel em um acidente aéreo (fato que não é mencionado na narrativa). Instala-se, portanto, a dúvida: como explicar a destruição da vila? Segundo Roberta Franco (2013),

Paralela à história de Leónidas Ntsato, o romance de Borges Coelho deterá a sua atenção sobre outras vivências da região afetada pelo “m’fiti”. Núcleos familiares, comerciais e administrativos compõem a maior parte da narrativa, evidenciando o destino das personagens que transitam entre Moçambique e suas fronteiras com a Zâmbia e o Zimbábue. São esses deslocamentos que movimentam o romance e apresentam a geografia de parte do norte de Moçambique, contando a sua história, não só a contemporânea, mas também a de outros tempos, como já apontamos anteriormente. Desse modo, a personagem de Leónidas funciona como um anunciador das histórias que dão continuidade ao romance. Afinal, é na sequência do “m’fiti”, revelado por ele e que ocorre em 16 de outubro de 1985, que o leitor passa a conhecer as outras personagens que habitam a região do Zumbo e o contexto da guerra civil que afeta diretamente suas vidas.

A obra de Borges Coelho se alicerça em um mundo em transformação, em que tradição europeia e africana entram em conflito, se repelem e se complementam, em uma permanente (re)estruturação de conhecimentos, formas e

discursos. Dois mundos distintos, portanto, interagem. A interação é controlada pelo narrador, instância ficcional que se interpõe (tal como a rua 513.2, conforme analisaremos no próximo capítulo) entre a matéria narrada e o leitor. Trata-se, fundamentalmente, de uma operação de mediação intelectual entre culturas, investigando ficcionalmente o trânsito de identidades, memórias, desejos, através da constante referência às características culturais que orientam as particularidades individuais das personagens. Uma operação que, portanto, pode ser lida na chave etnográfica.

Lembremos que a estreia de Borges Coelho na ficção acontece em um momento de emergência da forma romance entre os autores de Moçambique. Noa (2008) já havia apontado o que chamava de “denominador comum” da produção romanesca dos anos 2000, “a volúpia do real que transborda na figuração do espaço, do tempo, dos seres, das linguagens num exercício próximo do tangível e do visível”, ao mesmo tempo em que predominava “uma lógica outra na redimensionação do mundo assente na transcendência em relação ao que pode ser palpável e verificável e que desafia as convicções e experiências do leitor, alargando ou perturbando mesmo o âmbito do verossímil.” (ibid, p. 10)

Noa aponta que alguns autores figuram essas questões na “visível e deliberada valorização da oralidade coincidente com uma ideia de ruralidade” (ibid, p. 11), tal como Mia Couto, Paulina Chiziane e Aldino Muianga, em “registros de fala de sujeitos e contextos sócio-culturais particularmente identificados.” (ibid, p. 11) Cita também, conforme destacamos anteriormente, o trato em relação às dicotomias tradição/modernidade, campo/cidade e o real/sobrenatural.

Em “O literário é político. A leitura em voo rasante de alguns tópicos da obra de João Paulo Borges Coelho”, Margarida Calafate Ribeiro (2012) recorda uma comunicação proferida por Borges Coelho na Universidade de Coimbra chamada “Memória das Guerras Moçambicanas”. Em 30 anos, Moçambique vive duas guerras: a Guerra da Libertação, de 1964 a 1974, que possibilitou a Independência Nacional em 1975. Em seguida vem a Guerra civil: são outros dezesseis anos de um confronto que envolvia a política externa e econômica. A guerra termina com o Acordo de Paz, assinado em 1992, que marca também o fim do período socialista e a abertura de Moçambique para o capitalismo global. A autora menciona o fato de o próprio Borges Coelho ter sido testemunha de tais acontecimentos, tendo nascido em 1957; daí adviria a relação entre a ficção do autor e o cotidiano.

Nesse sentido, Margarida Calafate Ribeiro esclarece as características da narrativa fundadora da nação moçambicana:

A história da luta e a literatura que a alimenta, constitui assim o âmago da narrativa identitária do país, mas também e simultaneamente do regime da FRELIMO que assume o poder na independência e se afirma como a única força capaz de liderar a missão de construir a nação rumo ao socialismo. E foi assim que, nos primeiros anos de independência, em nome da criação de um homem novo, se uniformizaram diferenças entre povos, culturas, religiões e modos de estar e se foi produzindo uma narrativa-história mais preenchida por heróis ficcionados do que orgânicos, por acontecimentos mais falseados que reais, por fantasias que iam ocultando fantasmas. Os acontecimentos assim narrados e legitimados pelo poder e pelos seus protagonistas transformam-se em mito, apreendido desde a escola, e em pouco tempo esta narrativa nacional, de inimigo concretamente identificável (o colonialismo português) ganha uma feição de verdadeira mitologia coletiva nacional, em que o individual – a memórias dos guerrilheiros, por exemplo, que vêm por vezes perturbar este discurso homogêneo, inquestionável e escolar – fica submerso num discurso coletivo, que começa a excluir mais do que incluir, a silenciar mais do que a narrar, a ficcionalizar mais do que a historicizar. (ibid, p. 14)

4.3 DOIS EIXOS NARRATIVOS

4.3.1 O EIXO DA HISTÓRIA

Conforme explicitamos anteriormente, a análise se desenvolverá a partir da identificação de dois eixos narrativos, que desenham a estrutura da narrativa a partir de sua interação. O primeiro eixo, em *As duas sombras do rio*, é o do narrador. É o eixo da História: o narrador tem uma visão macro, da totalidade da história. Neste eixo está a representação da sociedade e cultura moçambicana, em toda sua complexidade, de modo que se constrói um panorama daquele tempo e daquele lugar. Este lugar de observação privilegiado lhe permite acesso total à onisciência das personagens, à memória, que conduz o leitor para outros tempos e lugares de Moçambique, possibilitando a representação do tecido social moçambicano por esse viés mais totalizante, macro, em um nível acima da matéria. É por meio do narrador que memória e conhecimento histórico se compilam, compondo um painel da sociedade da fronteira. O narrador é, portanto, um coletor de memórias, transitando entre os diferentes tempos do passado.

A expressão da referencialidade está toda situada no eixo do narrador. É o seu discurso que detém o conhecimento histórico; é ele quem informa o leitor sobre

nomes e datas. Nesse sentido, consideramos que as referências históricas parecem ter como função a composição da identidade do narrador como alguém que fala de um lugar de fora, de um lugar de erudição e conhecimento histórico, mais do que remeter a lugares reais, propriamente. Ao esvaziar o conteúdo de realidade das referências, ressaltamos, assim, o aspecto literário de sua obra.

Essa é uma discussão recorrente para o autor. Em entrevista concedida a Carmem Tindó Secco (2011), Borges Coelho diz que a verdade da literatura é um “sentimento de verdade”, e que ele próprio não aspira a confundir as duas verdades (a histórica e a ficcional). Ressalta o pacto ficcional, explicando que optou, inclusive, por usar personagens “reais” de modo inverossímil, de modo a explicitar para o leitor o caráter ficcional do texto: “Recorro, até, à introdução de personagens historicamente muito conhecidas para criar uma certa inverosimilhança, e, assim, ir lembrando ao leitor de que nada do que conto é verdadeiro.” (ibid)

Na mesma entrevista, Borges Coelho destaca o papel fundante de *As duas sombras do rio*: fazer ficção a partir de lugares. O rio serviu-lhe como imagem física da separação de mundos que é Moçambique. Em geral, portanto, (como no caso de *As visitas do Dr. Valdez*, e *Crónica da rua 513.2*) afirma que sua literatura parte de uma base real, biográfica, geográfica, histórica. Perguntado sobre sua diferença com os autores moçambicanos, que também fariam uso da história, responde que, diferentemente deles, e por ser historiador, tenta libertar-se da história, enquanto eles vão ao encontro dela. Mas diz também que não conseguiu ainda se livrar da história. E também da geografia. Reclama mesmo de um “excesso” de história, a esmagar os autores africanos, o que os impede de fazer uma literatura mais do cotidiano. Consideramos, deste modo, a referencialidade como uma maneira de vincular a narrativa a Moçambique sem, contudo, afirmar que é o Moçambique real.

Estruturalmente, o romance forma um complexo tecido de tramas a partir das muitas personagens que vão aparecendo para o leitor. Os primeiros dez capítulos, de maneira geral, mantêm atenção na família de Leónidas, o curandeiro e na descrição da região da vila do Zumbo: o narrador predominantemente descritivo mostra ao leitor vários aspectos sociais, políticos e econômicos do lugar, construindo um quadro bastante rico do local.

A partir dos capítulos oito e nove, outras personagens vão sendo apresentadas, tendo, em geral, um capítulo completo para cada uma: o superintendente Million, “o responsável pelo Parque Nacional do Baixo Zambeze, o

verdadeiro dono da natureza neste extremo sul da Zâmbia” (BORGES COELHO, 2006, p. 50); Mama Mère, amante de Million, congoleza, comerciante que controla o tráfico de marfim na região. O caçador Suzé Mantia, responsável por abater os animais; o guerrilheiro Meia-Chuva, moçambicano que se torna um líder na floresta; “Dionísio Sigaúke, o administrador do distrito do Zumbo” (ibid, p. 77); “Desditosa Inês, enfermeira do Zumbo” (ibid, p. 93), entre outras. Enquanto apresenta as personagens e narra suas histórias, somos apresentados à própria história dos lugares da região. Tome-se como exemplo o momento em que o narrador nos apresenta a história de Amoda Xavier, morador da região:

Amoda Xavier, por exemplo, que saiu há muito tempo de Tete no barco da carreira para vir ver a maior maravilha da terra, para vir ver como o grande e majestoso Zambeze entra em Moçambique. Chegou, viu e abriu muito a boca e os olhos de espanto – era magnífico o Zambeze, e mais magnífico era ainda quando se tornava moçambicano (ibid, p. 117).

À medida em que vai apresentando várias outras personagens, o narrador vai mostrando o funcionamento da sociedade da região: a estrutura do Estado e seus agentes, o poder paralelo, o exército, as milícias, os guerrilheiros, os caçadores, os negociantes, os trabalhadores letrados, personagens que detêm algum tipo de poder por causa da guerra (e não apesar dela). Assim, as várias personagens vão sendo apresentadas e o narrador nos conta suas histórias, a história do lugar e das pessoas que o construíram, em trechos de memória que, por sua vez, contam, com várias digressões.

Nos capítulos finais do romance, a ação se intensifica com o caos provocado pela guerra, por vezes narrado a partir do ponto de vista das personagens, que são incapazes de percebê-los em sua totalidade. A população local, em pânico, foge até encontrar refúgio, provisório, na mesma ilha de Cacessemo onde Leónidas é encontrado no início do romance, evidenciando o caráter cíclico da narrativa. As personagens economicamente mais vulneráveis são as que irão sofrer os efeitos da guerra de maneira mais intensa, obrigadas a circular pela região até que, sem ter para onde ir, permanecem ilhados.

O romance termina apenas parcialmente com a morte de Leónidas, já que uma das linhas de sustentação da narrativa acaba. A outra linha, a da história, não termina, sendo apenas interrompida pelo narrador que, em tom lírico, faz uma ode

ao rio Zambeze e sua história, ligada ao intenso tráfico de pessoas na região; um outro deslocamento, também forçado e provocado por forças externas à região:

O Zambeze é uma larga e majestosa fita de prata que separa a terra do céu. Uma grande cobra que vem de Angola e corre para o mar, para o fim do mundo. Da boca dessa cobra gerações e gerações de antepassados se despediram desta vida e penetraram nas brumas do além amarrados uns aos outros, e ainda bem, porque desta forma, muito juntos nos porões escuros dos barcos, ficava pouco espaço para os seus medos e terrores. E era muito mal feito esse sistema de levar as pessoas para a morte, para o espaço branco além das brumas, quando elas ainda estavam vivas e na força da idade. Melhor seria se as tivessem logo enterrado ali, convenientemente, seguindo os costumes que os deuses prezam. Ainda, desta maneira, quantos ficaram órfãos à partida por não terem espíritos protectores dispostos a acompanhá-los naquela grande viagem sem regresso. (...) (BORGES COELHO, 2006, p. 258)

A narrativa segue uma cronologia fragmentada, alternando o desenvolvimento do conflito de Leónidas ao mesmo tempo em que vai apresentando as personagens da região: os membros da família do pescador, alguns moradores e seus núcleos familiares, a estrutura do estado, os militares e paramilitares, os agentes religiosos. Cabe ao narrador do romance, onisciente, organizar as “histórias entretecidas”, conforme a orelha da segunda edição. São, de fato, muitas, em tempos distintos, apresentadas de maneira não linear, que vão se cruzando, formando espesso tecido narrativo da representação daquele tempo e espaço.

O que se apresenta diante do leitor é um tecido narrativo que se constrói a partir dos vários ângulos de visão dos habitantes da região, visões mediadas pela presença de um narrador observador, que surge como organizador das vozes que emergem daquele tempo, naquele lugar: Moçambique em vários momentos de sua história a partir da chegada dos europeus no continente.

As duas sombras do rio inicia com um índice, que apresenta quarenta e três capítulos, numerados e nomeados. O índice também nos informa a existência de um glossário na página 261, onde o leitor poderá consultar o significado de palavras como “*chigubo*: Pequeno pote com água para o cerimonial do M’phondoro” (BORGES COELHO, p. 261). Logo após o índice, o leitor se depara com um mapa. Sua presença, precedendo a narrativa, é significativa. Instrumento de localização quando não conhecemos um lugar, o mapa está ali para indicar o lugar geográfico da narrativa, o lugar por onde as personagens irão transitar. Uma indicação paratextual que anuncia ao leitor a base real na qual a matéria ficcional se insere,

vinculando aquela narrativa ao território moçambicano atual. Anuncia-se, deste modo, a indissociabilidade entre espaço e ficção. O mapa é ferramenta para o viajante tanto quanto para o etnógrafo. Mas também é para o leitor que se posiciona de fora, servindo tanto ao efeito que o ficcionista deseja alcançar quanto a propósitos editoriais, “explicando” a geografia moçambicana para o leitor que a desconhece.

O mapa é, portanto, objeto indispensável “nesse Moçambique” de Borges Coelho porque é desconhecido não apenas para o público leitor, mas também para o próprio leitor moçambicano.¹² O recurso do mapa já havia sido anteriormente utilizado em bandas desenhadas (histórias em quadrinhos), publicadas no início da década de 80.¹³ O mapa que abre *As duas sombras do rio* mostra, em um plano maior, a região da fronteira tríplice entre Moçambique, Zâmbia e Zimbábue. Na Zâmbia, o mapa mostra a localização da vila de Feira, cercada de aldeias. No Zimbábue, o mapa mostra a vila de Kanyemba e aldeias. Em Moçambique, o grande destaque que se dá é à Região do Zumbo, localizada a noroeste da cidade de Tete, capital da província de mesmo nome. O mapa então indica vilas, aldeias, ruínas de missão; indica também a ilha fluvial de Cacessemo, local de início e término da narrativa (sugerindo a história cíclica, e não linear).

Em um segundo plano, a região do Zumbo está destacada em relação ao moderno mapa de Moçambique. Nota-se o isolamento geográfico daquela região fronteiriça, em que há mais pontos de contato com Zâmbia e Zimbábue e do que com outras regiões de Moçambique. *As duas sombras do rio* é um romance de fronteira, do ambiente selvagem distante dos centros urbanos e especialmente distante da capital Maputo. Ali é o local do mito, ali é uma espécie de sertão, de “wilderness”.

¹² Refira-se a entrevista recente de Paulina Chiziane, a primeira mulher a escrever ficção em Moçambique, na qual a autora fala da relação entre literatura e identidade. Disponível em <http://goo.gl/FnBkyM>. Acesso em 10/07/2016.

¹³ Posuo apenas uma edição original de *Akapwitchi Akaporo Armas e Escravos*, datada de 1981. Ali há também um mapa desenhado, que reproduz a região costeira próxima à Ilha de Moçambique, na província de Nampula. O mapa é reproduzido logo após um texto introdutório à história em quadrinhos propriamente dita. “Nos finais do século passado, toda a região costeira do norte de Moçambique foi palco de confrontos violentos que opunham portugueses, cheicados suahili e chefaturas macua.” (BORGES COELHO, 1981, p. 7) A história da banda desenhada é sobre o tráfico de escravos naquela região, a partir de uma questão ética: em que medida os próprios africanos contribuíram para a escravização de outros africanos?

Em “*As duas sombras do rio* ou as muitas margens do romance” (apud NOA, 2008, p. 125), o crítico Francisco Noa afirma que a presença do mapa no início do romance condicionou sua leitura: “à partida, pareceu-me apenas um pequeno sinal de que o historiador João Paulo Borges Coelho se estava a intrometer na vida do recém-nascido romancista João Paulo Borges Coelho.” Segundo Noa (ibid, p. 125),

A quantidade de vezes a que regressei a esse mapa durante a minha leitura, levou-me a concluir que mais do que o diálogo entre o historiador e o romancista, mais do que compreender a narrativa em função de um determinismo histórico e geográfico, o traço marcante deste romance é ele remeter-nos à própria ideia de romance.

A partir de Milan Kundera, Noa afirma que “o mérito do romance reside não em narrar factos surpreendentes, mas em fazer o leitor descobrir as potencialidades do mundo em que se encontra e do mundo do próprio romance.” (ibid, p. 125) O paradoxo estaria no romance que, enquanto triunfo da racionalidade, expõe a irracionalidade que acaba por “ditar os destinos de nossas vidas”. Noa afirma que *As duas sombras do rio* é um romance “inquietadoramente real: a loucura de Leónidas Ntsato, o rio que separa e une destinos, a insanidade e a violência de guerra, as mulheres que carregam o fardo das tragédias pessoais e colectivas” (ibid, p. 125). Cita o fato (também referido por Nazir Can) da narrativa apresentar, por um lado, características indubitavelmente ficcionais e, por outro, fazer uso de referências a pessoas, lugares e tempos históricos. Tal “jogo”, ao invés de conduzir para um fechamento da interpretação, torna o romance “um mundo de possibilidades ilimitadas, ao mesmo tempo uno e múltiplo, e que permanentemente desequilibra as nossas convicções em relação à própria ficção e em relação à própria realidade.” (ibid, p. 126) Por fim, Noa afirma:

O que a obra *As duas sombras do rio* nos oferece não é propriamente a representação ficcionada de um facto histórico, mas sim a dimensão humana, ou desumana, de uma situação histórica. E o tempo, afinal como em qualquer romance, joga aqui um papel fundamental. Trata-se do tempo físico, cronológico, que tem a ver com a ordem dos acontecimentos, trate-se do tempo discursivo (a dinâmica deste romance deve muito aos recuos que são feitos para explicar um facto determinado, isto é para melhor compreendermos o presente da história, através do olhar lançado para trás), trate-se do tempo psicológico interiormente vivido pelas personagens, mais concretamente as mulheres. (ibid, p. 127)

De fato, o romance marca a categoria espaço desde seu título: faz referência a um rio, o Zambeze, rio que tem “duas sombras”. O início do romance, conforme dissemos, marca a apresentação do dilema essencial da narrativa. O mito também nega a conciliação, assim como a história o faz. No mito, a cisão é que permitiria o equilíbrio, a manutenção das margens/identidades enquanto diferenças.

Nazir Can (2014, p. 16) afirma que o romance “é marcado por viagens que, enquanto historiador, o autor fez pelo Zumbo (...) Aprofundado nas suas pesquisas universitárias, o conhecimento do rio Zambeze marca todo o processo de escrita de JPBC”; justifica-o por meio de entrevistas dadas pelo autor. Para Can,

O Zambeze configura-se, em ADSR, como o espaço nuclear e circular da História. (...) O autor, já na sua primeira obra, atualiza uma série de saberes que cumprem uma função fundamentalmente literária, ainda que se situem, neste caso, na promíscua fronteira entre o realismo e um universo *outro*, de difícil apreensão, como é o caso do universo dos espíritos do Zambeze. (ibid, p. 16)

O crítico vê a literatura como desestabilização do conhecimento sobre o real, conhecimento esse do qual Borges Coelho parte. Não só porque ela se relaciona com o real, mas pelo aspecto de racionalização do mundo espiritual e entrelaçamento de personalidades históricas, datas reais e nomes da região. Can cita também Rita Chaves, quando esta afirma que as referências ao mundo real dão verossimilhança e densidade à narrativa.

As estratégias da duplicação e da fragmentação do material textual (que informam sobre a ambivalência e os bastidores da guerra) confrontam o traçado desta narrativa. Desde o primeiro romance, portanto, o autor opta pela via de diferenciação da *já existente* no campo literário moçambicano: orientando a reflexão para os tipos de violência realizados sobretudo, ainda que não exclusivamente, no período colonial, a sua escrita visa *dizer* pela forma os espaços físicos do poder. (2014, p. 18)

Assim, o mapa, no romance, anuncia um olhar que vem de fora, no qual tanto narrador como leitores enxergam a matéria ficcional de uma perspectiva distinta daquela da cultura representada. Guarda-se distanciamento da matéria porque o narrador tem um entendimento da situação que não é o entendimento das personagens, mas é um entendimento geográfico, histórico e etnográfico.

Falamos, na seção anterior, sobre a mobilidade presente nas narrativas de Borges Coelho e em especial em *As duas sombras do rio*. Contudo, toda a

mobilidade encobre a imobilidade do ponto de vista do narrador, que prefere falar a partir de um ponto que acompanha as personagens de perto, mas que ao mesmo tempo mantém o distanciamento de observador. Passa a apresentar os sujeitos que vivem na região; uma complexa estrutura narrativa que vai apresentando linhas narrativas que criarão pontos de contato entre as personagens. As histórias, assim, vão se unindo e afastando à medida em que a ação e a memória se alternam, criando o efeito de movimento contínuo.

Os indivíduos são apresentados em sua relação com o tempo e o espaço; não há, em *As duas sombras do rio*, dilemas psicológicos que transcendam aquele cotidiano de desordem e caos. O tempo é de guerra, ela está em todo lugar, e é em função dela ou apesar dela que as personagens se movimentam. A exceção é justamente Leónidas, que compreende o motivo da cisão. Tampouco há qualquer discussão sobre a coletividade do povo moçambicano, sobre classe ou questões econômicas. O ponto de vista é sempre individual – o sujeito frente à história.

Em seu primeiro romance, a originalidade de Borges Coelho diante dos demais ficcionistas moçambicanos está na forma como o narrador focaliza, articula e organiza a vasta matéria que tem à sua disposição. A especificidade do romance está no olhar do narrador, por vezes distanciado, por vezes próximo, mas sempre de uma perspectiva erudita, enciclopédica. Nesse sentido, é possível pensar nesse primeiro romance de Borges Coelho a partir de uma articulação com o olhar do etnógrafo, da experiência adquirida pela observação e que, em momento posterior, articula e descreve o contexto observado.

Pöysä (2014) chama atenção para o fato de que a distância do narrador em relação às personagens se mostra também nos poucos diálogos, o que aumentaria, na visão da crítica, a dependência do leitor da versão do narrador. Porém, não apenas isso, mas o fato também sugeriria uma analogia ao tipo de efeito, de fechamento de sentido ou interpretação única, que um texto acadêmico busca ter. Pöysä também ressalta o uso de expressões de línguas locais, mesmo na presença de termo equivalente em português. Apesar de pouco usado ao longo do romance, a autora afirma que o recurso chama atenção para a linguagem no romance, “which is written throughout in Portuguese in a manner that doesn’t reveal any contradictions, while the kind of expressions referred to above could be seen as adding a local

colour and tying the novel to the specific context of the location.”¹⁴ Essa técnica, segundo a autora, reforçaria a dependência entre leitor e narrador, na medida em que fica evidente seu conhecimento a respeito da cultura local.

Pöysä cita como exemplo desse recurso o trecho que inicia o capítulo três, “a longa noite de Amina” (BORGES COELHO, 2006, p. 20). Ressalta-se o tom etnográfico dado pelo narrador, quase documental, à cena:

Dispersados os vizinhos, recolhidas as galinhas, as patas e o porco, tudo pareceu aquietar-se. Amina correra apressadamente até a margem do rio, ao buraco onde costumava tirar a água. Afastara a lama, introduzira repetidas vezes a lata menor para com ela encher até o meio a lata grande, e regressara com menos água do que o habitual, correndo sempre, com o pensamento na casa. Nem se quer se dera ao cuidado de colocar uma mão-cheia de folhas a boiar na água da lata para impedir que ela vertesse com o movimento do andar, de modo que metade da já pouca água se ficou pelo caminho. Fizera pouca coisa para comer que a disposição não ajudava. Voltara a aquecer o chá que Leónidas não tomara e estava frio. Avivara a fogueira e sentara-se perto dela, aconchegando a capulana para enfrentar o frio e a espera da noite. Era um quadro de resignação e de cumprimento do dever testemunhado apenas por Deus e pelo vulto da velha, sentada no seu canto, os olhos roídos pelas cataratas e pelo fumo das fogueiras, e por terem visto já muita coisa má. (BORGES COELHO, 2006, p. 20)

A postura do narrador, ao evidenciar a pobreza da situação apenas por descrevê-la, revela a profundidade da cisão nacional, da precariedade do norte, sobre a qual reclama Lourenço do Rosário. Assim, o olhar etnográfico do narrador é usado como ferramenta para apresentar o norte do país, ainda desconhecido, para um público leitor que se encontra prioritariamente no sul, na capital, e no exterior.

Segundo Can (2014, p. 126),

com a sua mirada de louco potencia-se a união das margens sendo que o seu olhar funciona como primeiro mediador de elementos opostos. Em tal posição, Ntsato parece não vislumbrar nenhuma diferença “natural” entre os dois lados, já que ambos têm o acolhimento de um céu que possui “uma cor quase idêntica”, formando “duas manchas solidárias” que trepam para o alto. Assim, a comunicação entre o tangível e o intangível, entre a matéria e a sombra parece ser viabilizada apenas pelo olhar do protagonista. Somente através dele se orientarão as relações de reciprocidade entre o corpo individual e o corpo comunitário.

Ainda segundo o teórico (ibid, p. 128),

¹⁴ Em tradução livre, “que é escrito inteiramente em português de forma que nenhuma contradição é revelada, ao mesmo tempo em que o tipo de expressões referidas acima podem ser tomadas como adição de cor local e amarras entre o romance e aquele contexto do lugar.”

O simbólico primeiro capítulo, onde o corpo do protagonista parece ler e viver todas as temporalidades existentes, lança os dados de uma narrativa que se arquitetará numa incessante modulação: a repetição cíclica do tempo histórico (que assenta em dois blocos de oposição – norte e sul, cobra e leão) e o “tempo comunitário” de Ntsato (em que o significante, o significado e a conjetura se comunicam, mantendo intactas, no entanto, a singularidade de cada qual).

O segundo capítulo do romance chama-se “Um pequeno cortejo”. Aqui, o olhar do narrador se distancia mais dos sujeitos, paira sobre eles, em direção à representação de um quadro realista mais amplo da sociedade moçambicana local, focalizando o núcleo familiar de Leónidas: sua mulher Amina e seu filho mais velho, Jonas.

O olhar descritivo permanece, embora de um ponto mais ampliado, como se o narrador observasse tudo ao seu redor: “machambas junto à margem, sempre cheias de mulheres curvadas sobre si próprias, como se perscrutando o chão mas na verdade plantando nele alguma coisa.” (BORGES COELHO, 2006, p. 15) A visão do narrador é panorâmica, o foco narrativo é amplo: “havia muitas mulheres do pequeno bazar (...). Havia também muitas crianças que paravam por segundos”. Muitas mulheres e crianças ocupando os espaços públicos, se ocupando da pequena produção de alimentos nas *machambas*, uma agricultura precária em uma sociedade precária:

(...) na pequena ponte-cais. Mulheres que largavam as suas pequenas bancas de legumes amarelos e mirrados, sobrevoados por moscas, para assistir a este acontecimento invulgar. Havia também muitas crianças que paravam por segundos, atraídas por aquele caso de adultos, para logo partirem em correrias. Havia, enfim, o chefe da secretaria, o único calçado com sapatos verdadeiros, que foi poupado à humilhação de ter que se aproximar e indagar porque afinal, como disse alguém, Leónidas Ntsato não estava morto. Estava apenas desacordado. (ibid, p. 16)

Além da produção agrícola para subsistência, as mulheres também expõem os produtos em bancas sobrevoadas por moscas, o que denota precariedade e informalidade. O Estado aparece personificado pelo chefe da secretaria, nome genérico dado ao cargo burocrático por ele ocupado. Outro símbolo de privilégio são os sapatos “verdadeiros”, sugerindo o valor que a posse de sapatos tem naquele meio – fato confirmado adiante quando Amina oferecerá ao homem que encontrou Leónidas o único par de sapatos que o pescador possuía como recompensa.

Marca-se, portanto, a presença do Estado na figura do burocrata, um sujeito local que ascende socialmente, que se diferencia dos demais pelo uso de sapatos. Há uma estrutura civil de ordem administrativa e outra da ordem da saúde pública: o posto de saúde para onde Leónidas é levado: “caminhando assim eram mais uma família africana transportando os seus problemas” (ibid, p. 17). Ressalta-se o caráter ordinário da família de Leónidas, fato que, por sua vez, contrasta com o evento “extraordinário” ocorrido com o pescador. Seguem para o posto de saúde, “negociam alguma prioridade” para o atendimento de Leónidas, cujo estado é descrito pelo narrador como sendo “bem mais sério que as pequenas doenças de todos os dias que ali se alinhavam” (ibid, p. 18).

Chegam ao posto de saúde e ali descobrimos que é comandado por uma enfermeira, Inês. Nada é informado sobre sua origem, mas Inês permanecerá na condição de única personagem feminina do romance com uma ocupação gerada a partir da instrução formal, acadêmica, que lhe confere um estatuto completamente distinto das mulheres locais. Depois da destruição da vila, contudo, o estatuto social de Inês será drasticamente rebaixado ao ser obrigada a se tornar concubina do chefe guerrilheiro Salamanga para sobreviver – a figuração do corpo da mulher como campo de batalha.

O capítulo terceiro apresentará a vida privada da família do pescador Leónidas pelo olhar de sua mulher. Se no capítulo anterior o ponto do narrador era externo à onisciência das personagens, aqui impera a onisciência da mulher. Cessa a apresentação do espaço público, não sem antes o narrador descrever, em atitude etnográfica. O ambiente é essencialmente rural e escasso de recursos ou qualquer tecnologia; é preciso buscar água potável em meio à lama, há animais soltos, é preciso fazer uma fogueira para aquecer o chá. A casa de Leónidas, o homem comum, já havia sido descrita pelo exterior ao final do capítulo anterior à medida que as personagens se aproximavam, sugerindo que o narrador acompanhava o grupo que seguia em direção à moradia, descrita como uma “pequena palhota”. O que se vê são “parcos pertences espalhados ao redor: uma rede de pesca furada, duas enxadas de cabo curto, uma catana, algumas panelas de barro, a lata de água, meia dúzia de galinhas, três patas e um porco, enfim, pouca coisa.” (ibid, p. 18)

O narrador descreve o lugar, objetivamente; contudo, prefere mostrar o funcionamento da sociedade local por meio da onisciência e ações das personagens. São os pensamentos de Amina que informam o leitor acerca da

tradição local: o indivíduo que encontrou Leónidas deve ser recompensado; ela sabe que o barqueiro que resgatou seu marido deseja uma recompensa. Ela sabe porque este é o costume local, a tradição que rege aquela sociedade. Amina compreende que é essa a intenção do barqueiro ao narrar o resgate. E é a submissão aos costumes que faz com que Amina dê ao homem o que tem de mais novo e precioso na casa, os sapatos de Leónidas como recompensa:

Conversaram, o remador e Amina, a mulher de Leónidas Ntsato, em voz baixa, embora todos se aproximassem para escutar: afinal era como que um assunto público. Ele contou o que se passara, detalhadamente, demoradamente, referiu as dificuldades que enfrentara durante todo o dia, sem comida e lutando com bravura contra a correnteza. Mas remara sempre, sem desfalecer, para cima e para baixo no rio, pois uma voz lhe dissera que haveria de encontrar o corpo. Contava aquilo que queria, real e imaginado por igual, pois ninguém assistira àquele encontro. Amina escutou, gemendo periódicas anuências que resultavam como pontos e vírgulas no monótono discurso do remador. E ao escutar passava as suas parcas posses em revista, mentalmente, o que teria de maduro na machamba que nas famílias pobres é ali que estão os tesouros (sem dúvida, pensava, o corolário do discurso do remador seria a sugestão indirecta de uma recompensa). (BORGES COELHO, 2006, p. 16)

O que vemos, portanto, é uma narrativa que vai se tecendo pela intercalação do mostrar e do narrar, em um processo que dá ao leitor a possibilidade de ver o funcionamento da cultura na ação, no discurso e na intencionalidade das personagens. O narrador mostra o funcionamento de uma lógica que é diferente da dele, ou mesmo outras lógicas, no processo de mostrar e por vezes interpretar o funcionamento das diversas lógicas culturais. Por vezes, o narrador descreve a cena; no trecho acima, ele mostra o funcionamento da cultura.

Compare-se a representação dos locais na literatura de Borges Coelho com a representação colonial, analisada por Noa (2002, p. 303) em *Império, mito e miopia – Moçambique como invenção literária*:

Além de nos aparecerem como seres zoomorfizados, especialmente nos romances das fases exótica e doutrinária, os negros marcam a sua presença na narrativa colonial através de imagens que, apesar de múltiplas e diversas, concorrem de modo perverso e paradoxal para a sua tipificação. Temos, por conseguinte, desde a sua bestialização e inferiorização (...) passando pela imagem do negro indolente (...) do negro debochado (...) do negro-papão (...) ou, ainda, do preto irredutível à moral e à religião. (...)

Evidencia-se, por contraste, o olhar que condiciona o narrador, de representação de um amplo quadro da sociedade local na figura das personagens.

O narrador descreve as mulheres pobres na lida com a terra, nas machambas, mostradas ocupando o espaço público, no trato com a terra. A posição social das mulheres, vinculada ao trabalho na terra, contrasta com a mobilidade dos homens, pescadores e mineiros, que lhes permite estar sempre em trânsito. Apresenta-se ao leitor também a existência de uma pequena classe de letrados locais (o burocrata, a enfermeira), ligados à tímida presença do Estado na região. São apresentados também os costumes locais, as regras simbólicas que regem a sociedade local; o dito pelo não dito, os subentendidos daquela sociedade. São as relações intersubjetivas, figuradas nos “cálculos mentais” de Amina. A sociabilidade é, assim, dramatizada no romance, para que o leitor conheça os papéis possíveis para os sujeitos e os rituais que acontecem em determinadas circunstâncias. Somos informados que, naquela comunidade, a vida vale tanto quanto o bem material mais preciso de uma família. Ainda, caracteriza-se uma sociedade pré-capitalista, à base de trocas, em que há uso de dinheiro em simultâneo com esse outro modelo, africano e ancestral: um capitalismo precariamente instituído.

A onisciência de Amina, já predominante ao final do capítulo segundo, predomina no terceiro, chamado “A longa noite de Amina”. O olhar do narrador abandona o ponto exterior aos acontecimentos, de onde narrava, para fundir-se à voz da mulher. Pela primeira vez, aparece o discurso da memória: “Relembra como o conheceu” (BORGES COELHO, 2006, p. 21). O parágrafo continua: “viera fugida da sua terra, Murunguja, porque o chefe da aldeia tinha medo dos guerrilheiros que na altura já rondavam por lá. Viera ter ao Zumbo, ao Bairro Lusaka, e Leónidas reparara nela.”¹⁵ Passamos a saber, portanto, que Amina não é originária do Zumbo, veio de outra terra. O narrador continua a descrever, tal como fez com a paisagem; agora, contudo, é pela onisciência de Amina. Passamos a saber como aquele núcleo familiar se constituiu, como se deu a aproximação entre ambos, o casamento e, principalmente, que aquela união foi excepcional para os costumes da região.

Amina “relembra”: o narrador torna-se observador em terceira pessoa da cena na memória da personagem. Mais do que isso, o narrador faz um movimento de penetrar na onisciência do pai de Amina, ainda “dentro” da memória daquela:

¹⁵ Pesquisando sobre o Murunguja, descobre-se que fica na ‘circunscrição de Zumbo’ (p. 116). Disponível em <https://goo.gl/rGcbtR>.

Amina correrá então para a casa a entregar o dinheiro ao pai. Este, embora mantendo o seu ar severo de sempre, regozijara-se por dentro. Na verdade, tendo largado a sua terra em fuga para o Zumbo aonde chegara sem nada, nunca pensou poder vir a ter tanta sorte. Os refugiados não casam as filhas, apenas deixam de as controlar. Não têm estabilidade nem imponência social que permitam apoiá-las na altura do casamento. Anónimos, pobres, só lhes resta esperar pela fatídica notícia de que elas foram um dia derrubadas por algum jovem fogoso, esperar que a barriga lhes cresça e finalmente amar um neto sem o poder manifestar, por ele ser fruto da vergonha. E todavia, seguindo as regras, ali estava um jovem a pedir licença para lhe levar a filha mais velha. (ibid, p. 21)

O narrador, portanto, revela o que o pai pensou naquele momento em que Amina relembra. Mais do que isso, repetiu o mesmo procedimento que havia realizado algumas linhas antes, de explicar e descrever os sentimentos do pai a partir dos costumes locais, mantendo sua perspectiva etnográfica, mas pelo movimento da onisciência dentro da onisciência.

Atente-se, assim, para as posições assumidas pelo narrador (o que caracterizaria o trabalho etnográfico, de perto de longe, exótico e familiar): ele observa as cenas do cotidiano, o meio social, descrevendo-as de perto, como se ali estivesse e narrasse o que vê, objetivamente. Em seguida, anuncia um trecho de memória, insere-se dentro desta e posiciona-se mais uma vez como observador da cena. A ficcionalidade da situação salta aos olhos pois, objetivamente, não haveria meios possíveis de esta saber o que seu pai pensou naquele momento, quando lhe entregou o dinheiro dado por Leónidas. São manobras realizadas pelo narrador para dar conta de mostrar a complexidade das relações sociais daquele meio sem que tenha que as explicar ao leitor. Ainda, revela um movimento narrativo, conforme já dissemos, similar à ferramenta *zoom*: aqui, aproxima-se e penetra na consciência de duas personagens, uma consciência dentro de outra, contrastando com a escala ampliada do mapa na abertura do romance.

A posição do narrador, situado próximo à matéria, mas ao mesmo tempo conservando-se como observador externo acaba por aumentar o grau de ficcionalidade da narrativa. O mundo é descrito segundo a personagem; quando essas “versões” da realidade são colocadas juntas, é possível questioná-las. Esse procedimento é o responsável pelo grau de ficcionalidade do romance. A posição do narrador é semelhante à adotada pelo etnógrafo, um olhar versado, erudito, que fala com propriedade da matéria, mas que se mantém distanciado, sem se mesclar ao ponto de vista do outro, realizando a “cartografia cultural” da região.

O narrador coloca-se em uma posição de contato, que lhe permite se aproximar ou afastar das personagens sem perder de vista o tom descritivo. Porque o mundo da fronteira não é o mundo do narrador (e nem do leitor): os objetos narrados estão culturalmente afastados. Por isso mesmo o narrador não coloca em xeque o caráter de verdade das visões de Leónidas porque as visões fazem sentido naquela cultura africana ancestral. O narrador, assim, não a valida nem invalida, apenas descreve. O discurso do narrador posiciona a matéria na interface entre real e ficcional: são personagens ficcionais que obedecem à lógica do mundo real, mesmo que esse mundo real aceite a existência do mito, como é o caso da cultura africana. O narrador está na ilha do Cacessemo, na interface entre real e ficcional, em uma terceira dimensão, redefinidora da relação entre discurso – ficcional ou não –, contexto e interlocutores.

A narrativa de *As duas sombras do rio* realiza o mapeamento da cultura daquela região: sua gente, a estrutura política, social e institucional.¹⁶ O mapa nos mostra, além das rotas físicas realizadas pelas personagens, os caminhos da constituição da identidade de cada um dos sujeitos no romance. Mostra também a mobilidade econômica e social resultantes da movimentação geral operada pelos sucessivos conflitos armados no país.

Tomemos como exemplo Mama Mère, a congolesa chefe da quadrilha que domina o tráfico de marfim no Zumbo, que conquista o lugar de poder ao se tornar amante do superintendente Million para depois assumir seu lugar. Ou o guerrilheiro

¹⁶ Henri Junod é autor de *Usos e costumes dos bantu* (2009), estudo considerado referência sobre as sociedades do sul de Moçambique. Ainda na tradição da etnografia funcionalista, cientificista, em que etnógrafo conserva seu lugar de autoridade. Ele descreve aspectos da vida pública e privada dos tsonga: ritos, dos costumes que via a necessidade de registrar antes que desaparecessem. Na apresentação do volume, Omar Ribeiro Thomaz (apud JUNOD, 2009, p. 8), afirma: “trabalho de campo cuidadoso, realizado ao longo de muitos anos e marcado pela observação participante; o recurso a informantes e intérpretes bem preparados com os quais o etnógrafo chega a desenvolver uma relação de profunda amizade; a incorporação da oralidade como forma de compreensão da história daquelas populações e como portadora de sofisticada forma de conhecimento.” Junod chega em Moçambique em 1889 na condição de missionário metodista, conforme Cabral (ibid, p. 12). Por essa diferença religiosa, cresce a tensão entre Junod e os portugueses católicos; “um pólo de resistência e de negociação de ambos estes regimes opressivos.” Paulo Gajanigo (ibid, p. 25) descreve como “complicada e tensa” a relação entre a missão de Junod e o regime colonial. O trabalho de Junod é minucioso relato sobre as formas de vida, línguas da região. A prática etnográfica, contudo, tem como objetivo a prática de evangelização. O contato entre culturas era a ponte entre o paganismo (passado) e a salvação (futuro); o negro não poderia encontrar esse caminho senão pelo branco. Apesar do ponto de vista evolutivo, não desprezava suas fontes, “sua etnografia não estava desprovida de pessoas vivas” (ibid, p. 17). “Usos e costumes dos bantu” é estruturado da seguinte maneira: Tomo I – vida social: a tribo, o homem, a mulher do nascimento à morte; vida em família, povoação; a vida nacional, exército. Aspectos da vida individual, em relação ao coletivo e institucional, em uma perspectiva que se pretendia totalizante.

Meia-Chuva, feito refugiado pela guerra colonial e que vai adquirindo consciência nacionalista até tornar-se um guerrilheiro pró-libertação nacional. Também há a trajetória pessoal de Jonas, filho de Leónidas, um jovem moçambicano que, tal como grande parte dos de sua idade, deseja primeiro partir, “ver o mundo”, e depois retornar. Ainda a enfermeira Inês que, com o bombardeio do Zumbo, perde o lugar social conquistado pelo letramento e tem que se submeter sexualmente ao guerrilheiro Salamanga do outro lado da fronteira. As identidades são em geral fragmentadas, construídas por superposição de eventos históricos, aglutinadas pelos contatos intersubjetivos. São condições de vida, o que caracteriza o romance como sendo de grande abertura para a polifonia.

O narrador assume um olhar descritivo, compreensivo, para explicar quem são os membros dessa sociedade – os que são do Zumbo, os que já são refugiados (o que remete à história em movimento e ao trânsito das identidades), as relações entre eles, a emergência de uma classe letrada local, o poder institucional do sagrado local, a apresentação da estrutura estatal/institucional local (a administração/os administradores locais, a oferta de serviços públicos/posto de saúde), a apresentação do poder econômico local (os agentes do Estado enquanto contraventores, os agentes da economia privada), a apresentação dos sujeitos autônomos, que transitam nos espaços não-civilizados (os caçadores, os guerrilheiros). A narrativa, portanto, é resultado dessa múltipla interação de histórias particulares. Ao mesmo tempo em que lança esse olhar descritivo, apresentando o lugar e a região para o leitor, a narrativa concentra na personagem Leónidas as tensões da identidade moçambicana, expressa no conflito que atinge a personagem.

A partir do capítulo 8 nota-se o desaparecimento de Leónidas do enredo. O narrador passa a mostrar outros habitantes da região, iniciando também a apresentação de outros aspectos da organização social local. São as instituições que atuam na região: o Estado nacional (disputado pela guerra civil), o crime organizado, a Igreja. Mostra-se a precariedade do poder institucional, em grande parte corroído pela corrupção facilitada em tempos de conflito. A narrativa mostra os métodos de instalação do crime organizado nas fraturas abertas pela disputa de poder, origem de toda instabilidade gerada na narrativa. Pois, é o ataque ao Zumbo descrito no capítulo 10, “o *m’fiti*”, que submeterá o povo ao jugo do poder paralelo instituído na fronteira, na destruição das instituições estatais moçambicanas.

Conforme observamos, após apresentar os moradores do Zumbo, a narrativa nos mostrará a forma de organização política da região da fronteira, ou seja, a articulação que se estabelece entre os detentores de poder, que variam de intensidade e de lugar. Descreve os substratos sociais desse poder paralelo: conta com agentes do Estado, conta com os autónomos, que realizam a parte “intelectual” do esquema; conta com os caçadores, os que realizam a parte “braçal” e que estão em confronto direto com a natureza. A luta pela conquista do poder e sua manutenção depende de negociações de todas as espécies: há o poder que se impõe pelo sexo (representado por Mama Mère), há o poder advindo da hierarquia político-institucional (representado por Meia-Chuva, Gomanhudo), há o poder do indivíduo em relação ao meio, conquistado pelo aprendizado (representado por Suzé Mantia e Ricardo Mar-Picado).

4.3.2 O EIXO DO MITO

O segundo eixo de *As duas sombras do rio* mostra o funcionamento da lógica do mito; ao mesmo tempo, é relativizado por ser tratado em seu aspecto sagrado por algumas personagens, por outras em seu aspecto simbólico. A cisão entre a visão africana ancestral e a visão materialista proposta pelos nacionalistas é uma das instâncias de dualidade constituidora da identidade moçambicana representadas no romance.

Há, aqui, uma personagem que predomina: Leónidas Ntsato, o pescador que carrega a cisão identitária dentro do corpo. Por concentrar-se prioritariamente em uma personagem, esse eixo tem certa autonomia em relação ao primeiro. Leónidas aparece com força no início da narrativa, mas desaparece ao longo do desenvolvimento do romance, vindo reaparecer apenas no final, daí o caráter cíclico deste eixo, marcando um tempo que é mítico (e não linear, como no outro eixo, das personagens e do narrador). Leónidas passa grande parte do romance em estado de alienação, mas, de certa forma, dá estrutura a todo o romance. Porque a estrutura do romance é o questionamento da lógica identitária binária, o entre-lugar, o contato.

As duas sombras do rio é uma narrativa que se constrói a partir de dicotomias apresentadas como irreconciliáveis: “estar entre norte e sul”; a força do leão, o “macho irrefletido”, o fogo, contra a “grande sabedoria que é apanágio das

mulheres”, a água; o caráter ordinário do cotidiano contra a complexidade dos eventos extraordinários. Apesar de incompatíveis, estão condensados dentro de um mesmo homem, o pescador Leónidas Ntsato: “o problema é que estando os dois juntos tudo se complica. Não podemos ter o fogo e a água ao mesmo tempo. São inimigos, não se entendem”, afirmou o *nganga*¹⁷ Gomanhundo. Cabe ao feiticeiro, assim, apresentar ao leitor a sua interpretação do ocorrido: o espírito do pescador moçambicano está tomado por duas entidades ancestrais que não podem habitar o mesmo corpo, são incompatíveis.

A forma ambivalente de ver o mundo, a partir do estabelecimento de uma lógica assentada no binarismo “ser colono/ser colonizado”, é inerente ao sistema colonial, conforme afirma José Luís Cabaço (2009, p. 27). Para que a nação moçambicana se constitua como tal, é preciso haver unidade, eliminar a cisão que divide a sociedade em duas, acabar com as diferenças entre norte e sul, construir um sentimento de unidade nacional. E, no entanto, o que se apresentará ao longo do romance é uma realidade social muito mais complexa do que sugere qualquer perspectiva binária. Muito além da dicotomia “colonizador-colonizado”, a sociedade da região do Zumbo, representada no romance, é plural, multifacetada, heterogênea. A narrativa de *As duas sombras do rio* oscila entre as posições duais apresentadas de início ao mesmo tempo em que relativiza as diferenças porque evidencia-se, num nível mais profundo, a complexidade da composição da sociedade moçambicana.

As duas sombras do rio tem uma estrutura cíclica: inicia e termina em uma espécie de “marco zero” da narrativa. A ilha do Cacessemo, no meio do rio Zambeze, é o lugar de neutralidade onde só há “lados”: ela está no meio, não é no norte nem no sul; é um lugar mas ao mesmo tempo um não-lugar: a posição da ilha é ambivalente; é a zona de contato. É neste lugar que o(s) mito(s) se manifesta(m) para Leónidas. E é ali que também que está posicionado o narrador, observando de perto o pescador: “Leónidas Ntsato piscou os olhos.” (BORGES COELHO, 2009, p. 11) O estranhamento se instala: confuso, não compreende o porquê de estar sozinho ali, naquela pequena ilha no meio do grande rio. Ao levantar-se, subitamente se depara com imagens sobrenaturais:

¹⁷ Conforme o glossário no romance, “médico tradicional conhecedor das plantas e dos seus poderes. Curandeiro.” (BORGES COELHO, 2009, p. 262)

Um pouco adiante, de volta ao rio, o risco deixado pela almadia era agora uma gigantesca cobra reluzente e silenciosa contorcendo-se à flor da água. Uma cobra da qual, como um corpo só, a almadia e o remador constituíam a cabeça. A grande cobra do M'bona, a origem do mundo e de todas as coisas. Uma cobra portadora de presságios. Ntsato sobressaltou-se com aquela visão embora a cobra não revelasse intenções agressivas nem parecesse sequer ter notado a sua presença. (...) Assustado, desviou o olhar para o sul, para a margem algo distante (que o rio aqui é largo). Como sempre, vista dali a margem estava negra e com os detalhes esbatidos pela distância. Aguçou o olhar e pareceu-lhe descortinar nela gigantescas bocas de leão, muito abertas, ao mesmo tempo que aos seus ouvidos delirantes chegava o som cavo do seu rugido (ibid, p. 12)

O pescador está em uma ilha no meio do rio; olha para o norte e vê uma cobra gigante, olha para o sul e vê leões. São visões que o assustam; o pescador “sobressalta-se”. Os dois delírios fazem com que Leónidas volte a perder os sentidos, tombando “de novo com a face na areia, na mesmíssima posição em que se encontrava quando acordara ainda há pouco.” (ibid, p. 13) O mito aparece, portanto, pelos olhos de Leónidas, que se encontra sozinho no lugar. A visão de Leónidas anuncia o descontentamento do mito com a instituição de Moçambique como Estado colonial, unindo o que não deveria estar unido. Há de se respeitar a fronteira traçada pelo rio.

Mas o que é Moçambique, o país desconhecido, a nação cindida que se apresenta diante do leitor? Enquanto silencia sobre a situação que levou Leónidas a aparecer desmaiado naquelas condições (problema que não será solucionado), o narrador passa a apresentar a sociedade local da região do Zumbo acompanhando, nos primeiros capítulos, o núcleo familiar de Leónidas, uma família africana moradora da região.

Leónidas é descrito como um pescador simples, “normal”, que costumava carregar um saco e usava um velho chapéu de palha: um sujeito comum. Havia sido um pescador comum até o evento na ilha fluvial, nos informa o narrador no capítulo quatro (ibid, p. 24) O romance abre descrevendo o pescador justamente no momento em que o que era ordinário, conforme o leitor saberá mais tarde, se transforma no extraordinário. A única explicação oferecida para o evento é a frase que abre o segundo parágrafo: “e assim era porque Leónidas Ntsato se encontrava deitado com a face pousada na areia da pequena praia fluvial.” (ibid, p. 11) O narrador omite o que precedeu este momento: não se sabe de que maneira a personagem chegou ali. O narrador somente descreve o momento, de modo que a ausência de outras personagens na ilha e a descritividade do narrador colocam em

dúvida, já desde o início do romance, a objetividade (e portanto, o caráter de verdade) das visões de Leónidas. Ele, de fato, teve visões ou foram algum processo advindo de um possível acidente, que lhe turvou a consciência? Perceba-se, portanto, que ao mesmo tempo em que o romance abre com a apresentação da manifestação do mito, a narrativa o faz de modo que é possível colocá-la em questão. O narrador descreve o exterior de Leónidas, descreve o que a personagem vê. Mas, aqui, não emitirá juízo de valor, não confirma nem contradiz a personagem. Perceba-se também que essa forma de apresentação do problema permite que aquela perspectiva dual, de ambiguidade, dicotômica, se mantenha, apenas transferindo a questão para outro nível de compreensão: a visão de Leónidas é genuína, é de fato um evento sobrenatural, ou não passa da alucinação de um pescador que sofreu um acidente?

O narrador continua, em um ponto muito próximo à onisciência de Leónidas: “a fita negra da margem alongava-se na vertical: à esquerda, o céu azul brilhante; à direita, com uma cor quase idêntica, o rio fugindo para o alto.” (2009, p. 11) Ou, “como sempre, vista dali a margem estava negra e com os detalhes esbatidos pela distância.” (ibid, p. 12) Por fim, “por detrás da fita escura da costa levava uma gigantesca queimada” (ibid, p. 13) Note-se, assim, que Leónidas vê as margens do rio como “fitas escuras” pela distância, ou seja, como se as margens fossem sombras do rio. De qualquer maneira, não há indicação de que “o rio” é o rio Zambeze apresentado no mapa anterior. Cabe ao leitor fazer a conexão.

Já mencionamos o tipo de movimento que realiza o narrador, colocando-se em pontos múltiplos. Ora está amplamente distanciado da matéria, em um enquadramento maior que o ancora na realidade, ora está imerso em profunda subjetividade, mostrando ao leitor que aquela matéria tem muitos níveis de compreensão. Não há, contudo, grande profundidade psicológica nos sujeitos, que parecem compreender aquela sua realidade imediata, mas ao mesmo tempo são incapazes de projetá-la em um contexto mais global. Não há impulso individual. Todo movimento é provocado por motores externos, o que confere pouca profundidade às personagens.

Leónidas é o sujeito no limiar entre o sagrado e o mundano. É o profeta contemporâneo, o homem comum que atinge a iluminação, a profundidade psicológica que inexiste nos demais. Leónidas compreende os dilemas de Moçambique em termos transcendentais. Susana Ventura, em “História do cerco de

Lisboa e As duas sombras do rio: dois protagonistas em busca de uma História”, afirma que Leónidas é protagonista mas seu protagonismo desliza para outras personagens pela sua alienação. É, contudo, constantemente lembrado pelas outras personagens ao longo da narrativa, configurando o que a autora chama de “presença fantasmática”. Há três grandes momentos de Leónidas no romance. O primeiro, já analisado, é o momento em que tem as visões na ilha fluvial. O segundo é a proposta que faz ao administrador da vila, quando lança o *m’fiti*. O terceiro é a conversa que tem com *nganga* Gomanhundo antes de morrer.

Além da abertura do romance, a cena de Leónidas na ilha, um outro grande momento da narrativa é a destruição da vila do Zumbo, evento de grandes proporções, um bombardeio que reduz tudo a escombros em meio à disputa por território durante a guerra civil. O evento, contudo, pode ser explicado pelo *m’fiti*: a maldição jogada por Leónidas pela recusa do administrador da vila em lhe pagar um salário. Na condição de profeta com estatuto de servidor público, Leónidas, na condição de sujeito cindido, deseja falar ao povo sobre sua condição. Nesse sentido, o evento é compreendido por duas lógicas. Pela história, mais um crime de guerra cometido contra a população civil. Para o crente, um evento sobrenatural, resultado da perturbação da harmonia entre o norte e o sul. E, pela antropologia, a descrição da interpretação de um acontecimento histórico (a arbitrária demarcação dos territórios nacionais pelo colonialismo, desconsiderando a organização política e social já existente no continente africano).

Leónidas distingue-se das outras personagens porque, diferentemente dos outros homens, não tem sua formação detalhada para o leitor. É a personagem integralmente do tempo presente, figurando o problema que se impõe no presente ao homem comum: de que forma lidar com as várias instâncias de expressão da cisão que se impõem como impedimento à formação de uma identidade nacional? O dilema essencial já está posto pela expressão do mito: a unidade territorial prescrita pelo mapa (visão de fora e de cima) é incompatível quando se desce ao nível da matéria. Quando Leónidas recobra a consciência, vê tudo “na vertical”, ou seja, sua visão é longitudinal, assim como o território moçambicano, que se estende longitudinalmente pela costa sudeste do continente. Leónidas então vê de relance a terra, o território, por essa perspectiva de unidade de norte e sul, perspectiva imediatamente rechaçada pela tradição.

Can (2014, p. 125) afirma que a existência de Leónidas, por si só, serve “como contraponto ao fenômeno biopolítico do Zambeze” na medida em que este não se deixa dominar pelo poder, optando pela autoexclusão. Entretanto, mesmo diante das evidências de que Leónidas não carrega a palavra do mito, há indícios de que se trata de alguém que, apesar de homem normal, é também excepcional. Pois, a narrativa constrói sua aura profética também ao descrever o produto de seu trabalho. Diferencia-se de outros pescadores por ter escavado a própria canoa, uma “almadia de dupla qualidade”, bonita e artesanal, feita “a partir de um tronco de ntondo direito e imponente que surgia na floresta muito acima dos restantes.” (BORGES COELHO, 2006, p. 24) O processo de fabricação da canoa é descrito tanto pelo aspecto de funcionalidade – “um banco talhado e afinado repetidamente para que a pesca futura pudesse ser mais demorada e menos cansativa” – quanto pelo aspecto estético: “desenhou sóis e ondas do rio, os primeiros por vaidade e as segundas para que a almadia se familiarizasse desde logo com o meio por onde iria vogar.” A canoa, dotada de especificidades que a diferenciariam das demais, tem seu caráter único ressaltado pelo: “aplicou-lhe uma resina por todo o corpo, resina desconhecida e nunca antes assim aplicada, que não só a deixou cor de mel como fez com que viesse a ser, do Zumbo à Chicoa, a mais rápida jamais vista.” (ibid, p. 25) O mesmo procedimento é percebido quando narra o processo de confecção da rede de “majestade de uma borboleta maravilhosa” construída com a ajuda da mulher. O narrador mostra a dimensão do sagrado nas coisas cotidianas, estabelece pontos de contato entre o mito e o homem comum ao mesmo tempo em que eleva seu estatuto, celebrando-o pelo uso da linguagem, lírica.

Há uma relação singular entre Leónidas e o sagrado: ele é o homem baixo, o moçambicano. É, também, o único que não tem uma história; seu passado não é narrado: nada sabemos sobre sua infância, sobre seu desenvolvimento, de sua vida anterior. E esse aspecto fica evidente em perspectiva às outras personagens, que têm uma história anterior ao presente da narrativa. Mesmo no instante em que a memória de Amina é ativada, quando ela lembra como foi pedida em casamento (mostrando um Leónidas do passado), é a memória dela e não dele que fala. Não sabemos a outra versão, a versão de Leónidas.

Após ser resgatado, o pescador apresenta alguma melhora, recobra a consciência e se dirige ao edifício da Administração do Zumbo, descrito pelo olhar fotográfico/explicativo do narrador:

(...) pequena escadaria de quatro degraus que desemboca numa varanda de chão que já foi vermelho. Hoje, perdida a cor há muitos anos, estando o cimento por mais de um século de passagem de botas de cano alto, e também de respeitosos pés descalços, esse chão volta a ser vermelho mas um vermelho da terra que lhe está por baixo. (ibid, p. 44)

O narrador prossegue, em seu olhar de descritiva ironia: “à direita, a porta do gabinete do administrador, sempre fechada para que os olhos comuns não desvendem os segredos das decisões complexas, e portanto um espaço indescritível.” (ibid, p. 44) Aparece Leónidas e seu “olhar errático”: “agora, ele está ali como se não estivesse.” (ibid, p. 45) O narrador continua: “mas hoje é um dia especial. Leónidas Ntsato decidiu-se a mudar a situação. Resolutamente, atravessou a praça em direção ao edifício” (ibid, p. 45). Leónidas decide enfrentar o administrador:

- Quem és tu? Que queres?
 - Eu sou o Leónidas Ntsato, filho de Benjamin Ntsato e de Sairote. Aquele que acordou em Cacessemo, no meio do rio.

O “pedido e resposta” a que se refere o título do capítulo é a proposição que Leónidas faz ao administrador da vila do Zumbo. Depois de lhe apresentar o problema que lhe assola (sem, contudo, informar sobre como aconteceu), Leónidas diz:

- O problema, camarada administrador, não são os espíritos a chocar uns com os outros. O problema é que não há ninguém para me ouvir, para ouvir o que os espíritos querem dizer. Todos se riem de mim. E no entanto eu tenho muita coisa a dizer sobre o mau caminho para onde está Moçambique a ser levado, um caminho que só traz miséria e desgraça. Por isso, como não tenho povo que me ouça aqui, descobri que o meu povo é o povo moçambicano inteiro. Assim, como trabalho para o povo (que nem o camarada administrador quando dá ordens e escreve os papéis), e como já não consigo pescar nem levar nada para casa, quero que o camarada administrador me dê um salário. Virei cá todos os meses busca-lo. (ibid, p. 48)

Ao ser rechaçado pelo administrador e atirado para fora do edifício, chamado de maluco, Leónidas lança uma profecia: “- Amanhã é o último dia desta terra e vão chover pedras na Administração! O fogo há de queimar esses teus papéis! (ibid, p. 49)”, profetizando a destruição do Estado moçambicano.

A fala de Leónidas para o administrador reivindica lugar institucional para a fala do homem moçambicano, lugar de mediação entre o mito e a modernidade. Na impossibilidade de ser ouvido, lança-se a maldição que coincidirá com o bombardeio da vila, ataque cuja autoria fica desconhecida para as personagens, mas que o narrador informa ao leitor – graças a seu distanciamento e conhecimento histórico.

O terceiro momento de Leónidas é o capítulo 35, “a segunda consulta do *nganga*”. Já está estabelecida a natureza sagrada de Gomanhundo. Leónidas informa ao *nganga* desconhecer o paradeiro da família. Há um breve trecho de diálogo em discurso direto, cuja reprodução integral é interrompida pelo narrador: “durante um tempo conversaram os dois homens neste tom” (ibid, p. 216). O embate entre os dois prossegue, Gomanhundo em sucessivas tentativas de verificar se o outro cai em contradição, revelando-se charlatão. A lógica do *nganga* é: o ritual de Joaquina M'bona provou que ela é o *mvula*¹⁸ do leão, portanto Leónidas não o pode ser.

O olhar do narrador é “etnografia em seu funcionamento”, na discussão dos locais sobre a racionalidade da região. É interessante perceber a racionalidade do *nganga*, que interroga o outro que, por sua vez, percebe: “Leónidas Ntsato finge não fugir às perguntas para poder torneá-las com mais presteza (...) A loucura concede este privilégio ímpar de afastamento e quase invisibilidade, e Ntsato soubera tirar disso o melhor proveito.” (ibid, p. 217) Conversam sobre a rotina de Leónidas enquanto estivera desaparecido.

Ao final do capítulo, Leónidas é confrontado diretamente por Gomanhundo: “acho que afinal não és, não podes ser o *mvula* do leão.” (ibid, p. 218) Justifica o fato pela racionalidade da lógica que regula o sistema simbólico mítico:

(...) conta-lhe como algum tempo antes Joaquina M'boa recebeu a visita de *Kanyemba* para avisar a comunidade de Bawa que os invasores estavam a chegar. Como desse modo, embora não tenha salvo a aldeia salvou seu povo, que avisado fugiu para o mato escapando assim à morte certa. *Kanyemba*, pela voz de Joaquina M'boa, salvou o seu povo. Está assim provado que Joaquina M'boa é o *mvula* de *Kanyemba*, a intérprete do leão. E se ela o é, Leónidas Ntsato não pode sê-lo. (ibid, p. 219)

¹⁸ Segundo o glossário do romance, “*Mvula*: Medium. Figura terrena que interpreta as mensagens dos espíritos.” (BORGES COELHO, 2006, p. 262)

Aqui há um trecho ficcional de base etnográfica: debate que os “nativos” estabelecem em relação ao próprio mito. Não há, no trecho, descrição cultural. O que há ali são os próprios nativos problematizando sua identidade cultural.

O narrador recorre ao mesmo recurso literário no capítulo 24, “no covil do leão”. Ele narra a cerimônia do aparecimento da entidade ancestral por meio daquela que será considerada pelo *nganga* Gomanhundo a verdadeira sacerdotisa de Kanyemba, “o grande leão”, por este convocada para que a entidade pudesse falar: “ela achou que o *Kanyemba*, o grande leão, tinha alguma coisa para lhe dizer.” (ibid, p. 145) Segue-se a descrição minuciosa dos momentos que antecedem a cerimônia:

A manhã despontava em Bawa com as pessoas unificadas num propósito comum. O frenesi dos tambores, aquela tensa agitação que parece não ter fim, contrasta com o silêncio do povo que se mostra até um pouco assustado. (...) Na frente, os Gregório, com estatuto especial uma vez que têm sangue do *Kanyemba*; a seu lado os Sagwati, donos da terra, Joaquim Meque, o secretário da aldeia, e até o administrador Sigaúke, ligeiramente inseguro pela razões apontadas e por ser o único verdadeiramente estrangeiro.

No centro, vestida de branco, em cima de uma esteira, Joaquina M'boa jaz prostrada. Atrás de si e junto à fogueira, a velha Kambande dipoe os objectos sagrados: o chibugo, pequeno pote de água que refrescará, a espaços, a sacerdotisa; o ntekwe, tabaco mágico que a elevará às alturas; enfim, o mwangato, bastão que pertenceu ao próprio *Kanyemba* e que comprova hoje a legitimidade da cerimônia. (ibid, p. 146)

Note-se que o tom do narrador é predominante descritivo: a movimentação das pessoas anterior à realização da cerimônia, a preparação dos objetos que não são apenas enumerados, são também explicados para o leitor em termos ocidentais, tradução da cultura. O chibugo é o “pequeno pote de água”, ntekwe, o tabaco, o mwangato, o bastão; sua presença comprova a legitimidade da cerimônia pela lógica do sagrado. Mas mesmo essa legitimação é colocada em questão à medida que o narrador prossegue:

A aldeia tem os olhos postos naquela esteira e aguarda. Exceptuam-se o Meia-Chuva e uma mão-cheia de soldados, por terem visto já tantas e tão diversas cerimônias nas muitas campanhas que fizeram por aquelas terras, e porque desconfiar faz parte da sua condição de soldados. (ibid, p. 147)

Meia-Chuva, cuja formação como guerrilheiro nacionalista é explicada no capítulo 28, já agora se distancia e questiona o mito, relativizando-o: são “tantas e

tão diversas as cerimônias”. O elemento político, que agora se constitui como elemento de juízo de valor para Meia-Chuva, se insere na cerimônia justamente pelo discurso do leão pela boca da sacerdotisa que, surpreendentemente, incorpora em si ainda outra voz, do colonizador português:

- Eu vim de Angola, ou de Tetem ou de Goa, escolham vocês, ignorantes, que não conhecem esse vasto mundo fora daqui. Mandeí que meu irmão Nhandero aqui viesse verificar se estas terras eram boas para mim depois que eu deixasse a vida militar. (p.147)

É o soldado português encarnado no mito (que por sua vez está encarnado na sacerdotisa), tal como os espanhóis foram recebidos pelos incas. O discurso do leão prossegue, ao que o narrador logo comenta, no parágrafo seguinte ao discurso direto:

O m'phondoro contava uma história algo diferente dos factos, que Bruma era apenas soldado dele próprio. Mas o povo negligenciava os pormenores para preservar a unidade.

(...)

Nova quase mentira do m'phondoro matreiro, pois se aqui diz ter chegado com mansas inquirições e distribuindo justiça, o facto é que chegou, na verdade, de maneira bem diferente, pondo tudo a ferro e fogo. Mas uma vez agora é espírito e não mais o feroz Rosário Andrade, o povo torna a relevar: os espíritos estão para lá dos defeitos, o m'phondoro está acima desses lugares triviais que são o bem e o mal. (p. 148)

A perspectiva do narrador, próxima, agora se coloca em oposição ao relato do mito, discordando (mas não de maneira aberta, a desqualificá-lo, é uma “quase mentira do m'phondoro matreiro”) e mostrando ao leitor que o leão “distorcia” os fatos históricos com a convivência de uma população que não o questiona. Ao mesmo tempo, cumprimenta a entidade: “acima do bem e do mal”. Destaca-se a interpretação da colonização pelo olhar dos nativos, que viram no português Rosário Andrade a encarnação da entidade. O discurso da entidade continua, fala sobre a precariedade da vida moçambicana. O narrador, que havia se distanciado para apontar a divergência do mito para com o “factos” (documentos), agora descreve o leão como se o corpo de Joaquina M'bona tivesse se transformado no corpo de um leão, no processo estimulado pelo alucinógeno:

Kambande aproxima-se agora com o ntekwe, do qual Joaquina retira uma pitada de rapé que aproxima do nariz e inspira violentamente, provocando um transe imediato que a faz saltar uns centímetros acima do solo para logo cair pesadamente, os dentes entrechocando-se com força, a língua contorcendo-se sem qualquer coordenação.

- Hô! Hô! Hô! Hôôô!

(...)

o leão está finalmente presente. Entra no terreiro com um pelo que parece brilhante mas que, de perto, é baço e fedorento. Um pelo curto e cor de areia, cheio de falhas, uma pele que estremece frequentemente para afastar insectos que nele procuram fazer ninho (...) (ibid, p. 149)

O mito moçambicano, apesar de notável, é descrito como um leão velho, debilitado: o pelo “fedorento e cheio de falhas”, os insetos, características que dão realismo e verossimilhança ao ritual: novamente o narrador descreve a cena a partir do ponto de vista dos crentes.

Estão postas todas as evidências que, em primeiro lugar, vão servir para legitimar a reavaliação do *nganga* Gomanhundo de que Leónidas não é um profeta “verdadeiro”: a cerimônia é “real” porque o leão está de fato presente. Mas, ao mesmo tempo, o ritual é relativizado tanto pelo narrador quanto pelo personagem, o guerrilheiro Meia-Chuva, ali nascido, mas agora crente do materialismo. Para este, era só mais um ritual, dos muitos praticados na região.

O narrador fala sobre a presença da religião ocidental pelo olhar de Suzé Mantia, o caçador criado no mato e grande conhecedor dos segredos da vida selvagem. Ao andar pela região, Mantia chega às ruínas de Miruro, onde “há três séculos, padres barbudos e católicos ousaram desafiar os velhos espíritos M'bona, regateando-lhes o rebanho humano.” (ibid, p. 87) A partir do local onde Mantia se encontrava, o narrador passa a narrar a história do lugar, se afastando da consciência do caçador, que não teria como conhecer as informações que são dadas pelo narrador naquele momento. O narrador menciona “um cenário cubista”, de forma a destacar o não pertencimento daquela construção à paisagem:

Nas suas batinas castanhas e grossas eram os padres fortes como touros e andavam permanentemente vermelhos de calor e irascibilidade. Moviam-se depressa e falavam muito àquele povo seco e pequenino, ordens severas, como se o tempo escasseasse para cumprir uma ordem encomendada (o povo intrigado com aquele esforço vão para apressar o tempo, quando é sabido até pelas crianças que são os homens que cabem dentro do tempo e não o contrário). (ibid, p. 88)

Observa-se aqui o mesmo olhar descritivo, mas, contudo, diferente do olhar que reserva à narração do sagrado africano. Revela-se a ironia em relação à ação

da Igreja Católica e missionários europeus em geral. A representação dos padres é desprovida de qualquer caráter transcendental; pelo contrário:

(...) atiravam-se então às jovens mulheres das redondezas com uma voracidade redobrada pela contenção que quando às claras a si próprios impunham na maior parte do tempo (*est cupiditati et ipsa tarda celeritas*), revelando com isso que além de mvula e intermediário de um Deus ainda mal conhecido daquela terra, era também cada um deles um homem na força da idade, movido igualmente por desígnios particulares no outro lado do seu mundo. (p. 88)

A Igreja católica está aqui representada naquilo que tem mais de mundano: são apenas homens em busca de saciar o impulso sexual. As mulheres das aldeias são oferecidas ao sacrifício, objeto de troca:

E essas raparigas cedidas pelas aldeias, que já não pertenciam ao seu mundo velho e ainda procuravam achar um lugar certo no mundo novo, submetiam-se na crença de que eram estes jogos parte do ritual que ainda estavam a aprender. (ibid, p. 88)

Aqui, há um narrador bastante atento aos modos de opressão físicos e simbólicos instalados a partir da inserção da religião ocidentalizada no cotidiano africano. A prática de sexo com as nativas “avivava” os religiosos,

(...) redobrando-lhes a fúria empreendedora mal a manhã despontava. (...) E o povo quedava-se abismado, fazendo o que lhe mandavam, evitando o trabalho sempre que podiam, concluindo que por mais que tenhamos visto há sempre muito, e novo, para ver. (ibid, p. 88)

Descreve-se a interação entre religiosos e nativos; o efeito que os cânticos religiosos tinha sobre os locais:

(...) cânticos que surpreenderam os filhos da terra e os maravilharam. Cânticos doces, complexos e intrincados (...) Cânticos que embalavam e atemorizavam (...) Cânticos coletivos, onde todos tinham verdadeiramente um papel mas que quando surgiram já não eram de ninguém, eram já de Deus. Cânticos que os naturais da terra aprenderam a entoar melhor que ninguém, maravilhando por sua vez os padres que os trouxeram por lhes darem cunho novo, ao *alegro* nostalgia, ao *adagio* vivacidade e alegria. (ibid, p. 88)

A descrição da “Casa”, a igreja imponente, “revelava um cuidado extremo e uma imaginação desvairada no seu detalhe”. De tudo, porém, restam apenas ruínas.

Torna-se evidente para o leitor o distanciamento do narrador da matéria, já que trechos como o abaixo evidenciam sua posição, falando a partir da história:

Mas o tempo e a história são implacáveis e hoje pouco resta de tanta glória e desafio. Apenas inesperadas pedras irrompendo no meio dos capins, poderosas ainda para quem as pode adivinhar inteiras ou mágicas, só ligeiramente atemorizadas para os restantes (ibid, p. 89)

A institucionalização do sagrado na sociedade moçambicana é constante objeto do olhar do narrador. A oscilação entre modernidade e tradição está representada pelo conflito entre o saber médico acadêmico-científico e a tradição africana, a medicina tradicional. A presença concomitante de representantes das duas vertentes aparece como efeito da instituição do modelo colonial europeu. A apresentação do médico tradicional, o *nganga* Gomanhundo, se dá por duas formas: por meio de seu papel social de prestador de serviço de interesse da coletividade (Amina “está preocupada com o custo da consulta. Mas isso ver-se-á depois, que o importante agora é arranjar uma solução para o caso.” (ibid, p. 29) e por meio de uma teogonia do seu aparecimento.

A história do *nganga* é contada no início do romance: “Gomanhundo é quase dali. Veio do norte quando era novo e se chamava Sixpence, um nome que atrai dinheiro” (ibid, p. 30), de nacionalidade não especificada, que tinha ambição de fazer dinheiro com a pesca até que é atacado por um crocodilo e quase morre. O episódio do ataque é novamente narrado como se mítico, como se episódio extraordinário. A narrativa cresce em elementos fantásticos quando apresenta-se a figura do Frei Pedro da Santíssima Trindade, “expedito e voraz como quase todos os seus contemporâneos, explorava ouro no Bar Pombo”. O representante do sagrado institucionalizado, a Igreja Católica, se mostra tão capitalista quanto o próprio Sixpence, que estocou alimentos para usar como pagamento ao povo que ergueu “a nova e imponente Igreja de Nossa Senhora dos Remédios.” (ibid, p. 34) O frei da Igreja dos Remédios “morreu um dia como morrem todos os homens por igual, crentes ou não.” (ibid, p. 34) Em plano outro que não o material (“ficou sua alma errando sem lugar”), o frei “comprou um corpo onde se alojar pelo preço de o manter inteiro, salvando-se o pescador.” (ibid, p. 34)

Se há um rebaixamento da religião católica (despojada do sagrado), o rito africano é apresentado tanto em sublimação (conforme sublinhamos anteriormente)

quanto também em seu aspecto cotidiano, denotando o cuidado do narrador em informar as várias dimensões do funcionamento da religião:

Gomanhundo gosta dela exatamente porque responde sempre aos planos de cura que ele traça com grande credulidade. E enquanto a ela distribui benevolência, a Jonas, recém-chegado do estrangeiro, pede dinheiro. Não quer muito que não precisa assim tanto do dinheiro dos clientes. É, neste ponto, um pouco diferente de seu antepassado adotivo. Mas hão-de convir que desde o início trata o caso gratuitamente, fora uma coisinha de nada, aqui e ali. (BORGES COELHO, 2006, p. 222)

Para a comunidade do Zumbo, recorrer à religião era alternativa na ausência de serviços médicos. O sacerdote é um prestador de serviço em tempo integral, precisa ser remunerado, mas autônomo. Isso é visto com naturalidade, como natural por aquela comunidade (estratégia etnográfica do narrador; encontra a lógica da outra cultura). O que Leónidas deseja é criar uma nova categoria de prestação de serviço público, o profeta que fala sobre o futuro, na interface entre o sagrado e o mundano. A religião, africana ou portuguesa, é apresentada em seu aspecto funcional: há pagamento para o feiticeiro tradicional, há pagamento para os que constroem a igreja, há comércio até no pós vida, conforme sugestão do narrador, que demonstra o funcionamento não somente da religião ancestral africana, mas também da religião católica.

O mapeamento realizado no romance não é apenas de lugares, é também o mapeamento das instituições atuantes na região: o papel do Estado, das religiões, do crime organizado, dos sujeitos que nelas atuam. A visão da macro-história, dos grandes eventos, presente no eixo do narrador, ganha a companhia da visão baixa, da micro-história. Nesse sentido, a experiência do homem comum torna-se, também, um problema histórico. Ou, conforme afirma Sharpe (apud BURKE, 1992, p. 54), a “história das ‘pessoas comuns’, mesmo quando estão envolvidos aspectos explicitamente políticos de sua experiência passada, não pode ser dissociada das considerações mais amplas da estrutura social e do poder social.” (ibid, p. 54)

O desafio do historiador é, de certa forma, realizado pelo romancista: na representação ficcional, situa-se “um conhecimento social dentro de seu contexto cultural pleno, de forma a ele poder ser estudado mais em um nível analítico que apenas em um nível descritivo.” (ibid, p. 58) A modificação do objeto de análise e da metodologia utilizada pelo historiador, procedimentos incorporados pelo romancista, podem fornecer sentido de identidade e sentido de origem ao povo, não mais

tomado como uma massa mas sim como um conjunto formado por especificidades inseridas em espaços de discursividade.

Podemos concluir este capítulo percebendo que, quando tomados como estrutura única, os dois eixos evidenciam (pela articulação entre história e mito) a cisão, a dualidade inerente à identidade moçambicana. Neste romance, a cisão é irreconciliável: já se inscreveu na história do rio Zambeze, evocada pelo narrador ao final da narrativa. Ou seja, está marcada na geografia literária da região. Em *As duas sombras do rio*, há um olhar autônomo, separado da matéria, que narra, descreve, comenta. Seu ponto de vista é variável, pode falar a partir de todas as posições. Está em um espaço de produção de conhecimento mas vincula-se emocionalmente à matéria, lamentando, ao final do romance, a história que acabou escrita no rio Zambeze. Não sabemos o fim das personagens, somente supomos que alguns mais morrerão, outros mais continuarão a fugir. A narrativa, deste modo, apenas cessa, não termina.

É o narrador do romance o responsável por essa inscrição: uma voz que observa, descreve e narra a cultura a partir de um ponto de vista ambivalente, que assume múltiplas posições. A cultura é representada por dentro (pelo conhecimento sobre o cotidiano da região, sobre a experiência, os lugares, a cultura etc.). Ao mesmo tempo, a narrativa é a partir de um ponto externo, distanciado, organizador, de conhecimento da história em termos macros, dos grandes eventos – o narrador que lança um olhar etnográfico à matéria ficcional.

Leónidas, entretanto, é a personagem que parece querer transcender esses limites impostos pelo narrador, já que seu dilema identitário transcende a própria matéria ficcional. Leónidas adquire “consciência” do silenciamento imposto ao moçambicano, reivindica um lugar para falar. Deste modo, o “outro” é representado em sua condição de silenciado – o narrador não pretende falar por ele, apenas mostra sua condição, assim como mostra a multiplicidade de posições sociais, de múltiplos contextos de inteiração. Na condição de símbolo da cisão, Leónidas é também exceção, pois seu percurso é solitário ao longo da narrativa – torna-se um morto-vivo, sem lugar na sociedade. A guerra, por outro lado, iguala a todos: com os bombardeios, todos se tornam refugiados, perdendo a relação orgânica entre identidade e lugar, carregando a identidade para o “entre-lugar” que é a ilha de Cacessemo. A questão cultural, portanto, é analisada sob o ponto de vista do “trânsito” entre modos identitários prévios e sua reconfiguração com a pressão

histórica da guerra e da modernização, por um lado. Por outro, o trânsito dos desejos e frustrações culturais, no plano da macro-história. A aproximação à história se dá não apenas no conteúdo, mas igualmente nos modos narrativos e interpretativos do romance.

Nesse sentido, é importante observar que, ao mesmo tempo em que denuncia o silenciamento de Leónidas, o narrador não abre espaço para que ele fale. Pois é a voz do narrador que preenche toda a narrativa: seu ponto de vista está na representação dos espaços, das estruturas sociais, das relações cotidianas. Sua autoridade de enunciador do discurso não é subvertida em nenhum momento: é a sua palavra que permanece. Há consciência da alteridade, mas não se concede a palavra a ela: é Borges Coelho quem fala, sempre.

5 CRÓNICA DA RUA 513.2

Também a saga de Nharreluga passou a ter, a partir desta etapa, duas versões. Duas versões que dividirão os vizinhos que ficaram, de um lado da rua 513.2 defendendo-se uma, do lado oposto jurando-se que foi a outra que de facto aconteceu. Duas versões, portanto, divididas por uma poderosa fronteira de 513,2 metros de comprimento e 5,132 de largura.

No percurso simples da primeira versão, este ainda quase jovem começou por alimentar fogueiras vorazes que nunca se apagam, seguiu por praias onde sopra sempre o vento empurrando as aves, por lojas onde essas aves são panos esvoaçando, prisioneiros; passou ao lado de pomposas fardas com galões, amou uma mulher e perfilhou os seus dois filhos antes de acabar assim mesmo, da forma mais simples, no meio da curva de uma longínqua estrada. Só isso e nada mais.

A segunda versão é mais comprida.

(...)

“Tito Nharreluga morreu!”, diz a primeira versão. “Tito Nharreluga renasceu!”, responde a segunda. (BORGES COELHO, 2006, p. 287-289)

No romance *Crónica da rua 513.2*, há uma personagem chamada Tito Nharreluga que, originário do norte de Moçambique, decide ir para a capital, Maputo, logo após a revolução que resultou na independência de Moçambique. Na cidade conhece a cozinheira Judite, já mãe de dois filhos, que sobrevive como vendedora ambulante vendendo bagias (comida típica moçambicana) pela cidade. Apesar de muito pobres, conseguem se estabelecer em uma casa em escombros (“explodida” pelo intelectual Pestana, português que foge da cidade com medo dos revolucionários que entravam na cidade de Maputo), cedida ao casal por Filimone Tembe, secretário do partido FRELIMO na rua 513.2.

Nharreluga tem dificuldade para se adaptar à vida urbana pela inexperiência e por ser, especialmente, um sonhador, segundo o narrador do romance. Trabalha na loja do indiano Valgy até que esta é fechada, por falta de mercadorias pela crise econômica que se instala após a independência. Na ausência de empregos, passa os dias na rua, para preocupação de Judite, mulher mais velha, mais experiente e sensata do que o marido. Tito é capturado pela polícia, acusado de roubo, e, sem qualquer acusação formal, levado para o norte do país, para um campo de prisioneiros gerido por militares. Lá, é reconhecido pelo Comandante Santiago, também morador da rua 513.2, que lamenta sua captura mas afirma não poder fazer nada para libertá-lo. Ao ser transferido para outro campo, o caminhão – “cheio de Nharrelugas como ele, rurais invasores silenciosos da cidade, de olhos brilhantes e fixos como pequeninos espelhos que, se não reflectiam inocência tão-pouco

pareciam perceber alguma culpa” (ibid, 280) – é atacado e Tito morre na estrada, segundo a primeira versão. De acordo com a segunda versão, sobrevive e transforma-se em um selvagem, em algum acampamento guerrilheiro no norte do país. Mais tarde, Tito supostamente retornará como um *nguluvi*, termo que consta no glossário do final do romance: “na crença genérica do Sul, o morto cuja voz se manifesta no seio da família ou comunidade a que pertenceu, usualmente com o propósito de se vingar.” (ibid, p. 333)

A história de Tito, contudo, alude a algumas questões que se faziam presentes em *As duas sombras do rio* (e também em *Campo de trânsito*, romance que se passa em um dos campos de “reeducação” do norte). Tito, originário do norte do país, não se adapta no centro urbano e acaba vítima de uma prisão arbitrária, desaparecendo, ou não – conforme as duas versões apresentadas pelo narrador. Se em *As duas sombras do rio* há um desfecho para Leónidas (o suicídio), aqui o desfecho fica a critério do leitor: Tito morreu na estrada, Tito sobreviveu na barbárie, Tito retornou à rua 513.2 como *nguluvi*, atrás do Comandante Santiago em busca de vingança.

Essa é apenas uma das muitas histórias que se desenrolam em *Crônica da rua 513.2*. Este terceiro romance de Borges Coelho é uma narrativa sobre personagens, um espaço e um tempo de transformação, o fim do colonialismo em Moçambique, um momento de celebração com a recém declarada independência nacional. Moçambique é, agora, uma nação.

O escritor e jornalista moçambicano Marcelo Panguana (2010, p. 42), um dos fundadores da *Revista Charrua*, descreve a euforia dos primeiros momentos pós-independência nacional em Moçambique:

Havia, no dia vinte e cinco de Junho de mil novecentos e setenta e cinco, muitas bandeiras hasteadas ao longo das casas. Algumas feitas de capulana. Outras inventadas com pedaços de roupas. E, ainda outras, estas verdadeiras, que haviam sido guardadas timidamente na longa noite da clandestinidade. No ar se escutava Mahekuana, N’Fanny Mpumo. Djambu. Zebrana. E cânticos inventados pelo povo. Depois, nos palcos de todos os lugares, os pés do povo ensaiavam xingombelas, xibugos e ngalangas. Havia abraços infundáveis. Todos se tornaram a mesma pessoa. Passaram a ter a mesma raça. Começaram a falar a mesma língua. Destruíram a Torre de Babel. Nesse dia cada vez mais distante, não havia nem reaccionários, nem tribalistas, nenhuns xiconhocas. Todos se sentiam felizes. (...)

Quando a independência chegou ao meu país, eu tinha um quarto de século de vida. Carregava muitos sonhos no meu bernal e a certeza de que todos se tornariam possíveis. Quando a independência bateu às portas do meu

país, havia muitas palavras de ordem espalhadas em todas as paredes. Palavras que escapavam dos comícios e dos canos das armas silenciadas em Lusaca. Nesse dia memorável em todos os lugares do meu novo país, todos se levantavam para erguer o punho e gritar: viva, viva, viva! Do Rovuma a Maputo éramos camaradas. Recordo-me que foi nesse dia, há trinta e cinco anos, que soube, definitivamente, o que se queria dizer quando se dizia unidade nacional.

De fato, o momento é de celebração, mas também de suspensão: o fim de uma era e o início de outra, incerta. Especialmente para os portugueses que, temerosos, abandonam tudo e fogem de Moçambique com medo da violência que poderia ocorrer na chegada dos militares revolucionários vindos do norte do país em direção à capital, Maputo. A grande extensão territorial do Zumbo, o desordenado trânsito das pessoas em *As duas sombras do rio*, é agora substituída pela ordenação do espaço urbano da capital do país. A intensa movimentação pelos lugares entre fronteiras, o olhar amplo, transitando no território fixado no mapa, agora, diminui sua amplitude e desloca-se para uma ficcional rua da cidade de Maputo, a rua 513.2.

O narrador do romance, onisciente tal como em *As duas sombras do rio*, afirma que a rua está estrategicamente situada na fronteira entre o mar e o mato, na exata fronteira que separa dois mundos: o colonial, antes habitado pela elite portuguesa que, por ter vindo do mar deseja a costa, e o colonizado, da população local, que vive no interior. O momento de transição política é narrado, assim, a partir de um espaço que agora é híbrido: por um lado, ainda de presença portuguesa; por outro lado, passa a abrigar também moçambicanos, que agora têm acesso a lugares que lhes eram interditados anteriormente.

Crónica da rua 513.2 foi lançado em 2006. João Paulo Borges Coelho já é, agora, ficcionista estabelecido na cena literária moçambicana e projeta-se para o reconhecimento internacional, participando de seminários e congressos literários fora de Moçambique. No mesmo ano de 2006, Borges Coelho recebe o Prêmio José Craveirinha (o mais importante do país) pelo romance *As visitas do Dr. Valdez*, lançado em 2004. Em 2005, o autor havia publicado ainda os *Índicos Indícios*, apresentados no primeiro capítulo desta tese. O autor se destacava pelas incursões literárias pelo território moçambicano, mostrando especialmente o norte do país: *As duas sombras do rio*, na região mais a oeste do país; *As visitas do Dr. Valdez* se passa na Ilha do Ibo e na cidade da Beira, ambos ao norte. *Setentrião*, das histórias coletadas ao longo do litoral norte. Até este momento, *Meridião* havia sido o único

livro em que o território do sul de Moçambique havia sido ficcionalizado pelo autor, mas ainda por uma perspectiva de inclinação mais ecológica.

A narrativa do romance analisado neste capítulo é urbana: com a revolução, a capital Lourenço Marques passa a se chamar Maputo. Instaura-se uma política de mudança de nomes das ruas da cidade, apagando os nomes da história colonial e substituindo-os por nomes, datas e eventos históricos do novo Moçambique, independente. Esse processo é discutido pelo narrador no prólogo. Em tom de crônica, ele reflete acerca da mudança, que afeta diretamente o cotidiano dos habitantes da cidade. Abre-se, portanto, com a voz de um cronista, o narrador, confirmando o hibridismo de gênero já anunciado no título. Conforme assinala Rita Chaves (2010, p. 95),

Na obra de João Paulo Borges Coelho, a opção é pelo narrador em terceira pessoa, acenando-se, desde o título, para um laço de parentesco com a crônica, a modalidade literária que caracterizando-se pela informalidade da dicção, carrega uma dimensão de incompletude, reveladora da situação que focaliza e/ou do ponto de vista do narrador. Tingindo a abordagem, o traço do humor vem, via de regra, conferir coerência ao jogo que a narrativa propõe, marca inequívoca na *Crónica da rua 513.2*.

No primeiro romance analisado havia um narrador que olhava para a matéria com um olhar descritivo, sem se relacionar diretamente com a ação ou as personagens. Em *Crónica da rua 513.2*, o olhar do narrador se impõe ao leitor, deixando sua voz mais nítida, tornando-se mais “pessoal”: ele reflete, opina, julga, ironiza, informa, entre outros procedimentos – não deixa que o leitor esqueça de sua presença. Apesar disso, conforme ainda aponta Chaves (ibid, p. 95), a

(...) ampliação do eixo sobre o qual se organiza a matéria narrada combina-se a procedimentos transfiguradores da realidade, assumindo-se a ficcionalização como caminho para a composição da estória de um grupo devidamente situado em seu lugar, no campo geográfico e social. É desse lugar que eles vivem a História, com seus marcos cotidianos e a intervenção do extraordinário no momento de transição explícita a ser captado pela estrutura romanesca. O teor de incompletude da crônica será nitidamente dimensionado pela imaginação, ingrediente essencial para que se construa eficientemente essa espécie de memória partilhada das experiências que, cada um a seu modo, viveu. Ou imaginou viver.

Antes habitada apenas pela elite colonial essencialmente portuguesa, a rua agora é espaço onde moram sujeitos provenientes de várias camadas sociais. Quando o romance inicia, os antigos moradores (portugueses) estão abandonando

as casas, que vão aos poucos sendo ocupadas por novos moradores – moçambicanos de outras regiões do país que migram para a cidade em busca de oportunidades, alguns outros que vêm da própria periferia da capital. Há, contudo, aqueles que ficam, a despeito da revolução. Forma-se, na rua, um mosaico de identidades.

A instabilidade política e a insegurança sobre como seria o novo tempo pós-revolução faz com que muitos portugueses que moravam no país fujam, com receio das ações do novo governo revolucionário.¹⁹ Em *Crónica da rua 513.2*, alguns dos portugueses moradores da rua fogem, mas não desaparecem: permanecem nas casas, na condição de “resquícios do passado”, fantasmas que interagem com os novos moradores. A narrativa de *Crónica da rua 513.2* se constrói no desenvolvimento das relações entre esses sujeitos, os vivos e os mortos, que por sua vez influenciará a relação entre os vivos. Sobre a questão, Nazir Can (2012, p. 204) afirma:

Com o mesmo intuito de desconstruir modelos de ortodoxia através da mais subtil sátira, inscrevem-se os “resquícios do passado”, fantasmas que se mantêm secretamente nas casas com o beneplácito dos atuais moradores. (...) permanecendo e atuando numa fronteira de indeterminação, mancham o ideal de pureza dos novos tempos. Constituem o foco mais bizarro de memória na obra, e talvez por isso mesmo, a sua cara mais eloquente. Significando tanto um vestígio ou resto (do espaço) como uma fissura ou abertura (do tempo), o termo “resquício” relembra que o passado não se elimina por decreto e que totalização (do ser e das coisas) só pode existir a um nível discursivo – quando manipulado.

A relação entre vivos e mortos é a disposição histórica do romance. Na concepção romântica da formação nacional, pensa-se a nação a partir de uma origem e de uma sucessão de formas sobre uma mesma alma (um carácter nacional) e um corpo orgânico (os habitantes). Uma interpretação poética da história é aquela que apela ao mito ou ao inconsciente, discutindo o determinismo essencialista da

¹⁹ No texto “Íntimos fantasmas: Memórias de África na literatura portuguesa contemporânea”, Margarida Calafate Ribeiro (apud ABDALA JR., 2015, p. 254) trata sobre a memória de experiências africanas na literatura portuguesa contemporânea, tal como o romance *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso, que “lida com a herança dos filhos de colonos metidos à pressa em mais um avião da ponte aérea de 75, em fuga para Portugal. (...) A partir de diferentes posicionamentos, todos estes livros mostram o quanto a descolonização não tinha sido apenas um movimento a sul, que emancipou países colonizados a partir do pós-Segunda Guerra Mundial, mas também um movimento que atingiu radicalmente o continente colonizador que foi a Europa e, no caso sob análise, Portugal. Nesse sentido, esta literatura acusa uma viragem essencial na tomada de consciência pós-colonial do espaço antigamente colonial e das vivências aí havidas como essenciais à nossa identidade de portugueses, de europeus e às nossas identidades individuais.”

história. Ao fazer conviverem fantasmas e vivos, tem-se a sacralização do cotidiano, mas também a dessacralização do sagrado. Assim, o mito torna-se histórico e o histórico é mítico.

Tal como *As duas sombras do rio*, *Crónica da rua 513.2* se estrutura a partir das consequências da instituição de uma lógica dicotômica que não apenas estruturava a rua visualmente, mas também a lógica de interação entre as personagens. A começar pelo binarismo instituído no espaço urbano colonial e pela lógica da segregação. Os espaços da elite não são para a circulação dos colonizados. A cidade colonial é, efetivamente, duas – o cimento e o caniço. Essa estrutura, rígida, desmorona de um dia para o outro com a fuga dos portugueses. O êxodo não é traumático apenas para os portugueses, que fogem abandonando tudo. É também para os africanos que se veem, subitamente, a desempenhar papéis sociais novos.

Assim, é possível afirmar que, tal como no romance anteriormente analisado, há dois eixos narrativos em funcionamento em *Crónica da rua 513.2*. O primeiro é o eixo onde se encontra o narrador observador, que fala por si: é crítico da ideologia da revolução. Desde o início, seu tom é de cautela, destoando da euforia generalizada. Isso se deve ao lugar onde está, que lhe possibilita ver a história a partir de uma macro perspectiva. O segundo eixo do romance é o espaço de interação das personagens. Ao contrário de *As duas sombras do rio*, as personagens têm consciência do momento histórico que vivem, sabem que os tempos trarão mudanças – são essas mudanças as responsáveis pelo desenvolvimento do enredo.

A análise desenvolvida nas próximas páginas tem como objetivo pensar o romance a partir das lógicas ambivalentes e duais que organizam a matéria ficcional. A partir de algumas questões pensadas à luz do pós-colonialismo, o objetivo é perceber de que maneira o ficcionista representa o contexto social e político da cidade de Maputo no momento imediatamente posterior à independência nacional. Tal como no romance anteriormente analisado, percebemos, em *Crónica da rua 513.2*, o narrador como compilador de práticas sociais. Contudo, neste romance, o narrador também se posiciona de maneira irônica e crítica dos discursos e das práticas sociais das personagens do romance.

5.1 IDENTIDADE EM CONTEXTOS PÓS-COLONIAIS

A partir da segunda metade do século XX, as independências das nações sob jugo colonial na África e Ásia possibilitaram a emergência da crítica pós-colonial: tanto demarcando um tempo cronológico quanto uma forma de pensar o período colonial e seu legado. Para o crítico Stuart Hall (2003), o termo pós-colonial refere-se a um processo geral de descolonização que, como a colonização, marcou com igual intensidade as sociedades colonizadoras e colonizadas (de formas distintas). Hall chama atenção para o fato de que a colonização nunca foi externa às sociedades das metrópoles imperiais; sempre esteve profundamente inscrita nelas, assim como indelevelmente inscrita na cultura dos colonizados (ibid, p. 108): “Os efeitos negativos desse processo forneceram os fundamentos da mobilização política anticolonial e resultaram num esforço de retornar a um conjunto alternativo de origens culturais não contaminadas pela experiência colonial.” Contudo, o retorno absoluto a um conjunto puro de origens não contaminadas é impossível:

Essa mudança de circunstâncias, nas quais as lutas anticolonialistas pareciam assumir uma forma binária de representação para o presente momento em que já não podem mais ser representadas dentro de uma estrutura binária, eu descreveria como um movimento que parte de uma concepção de diferença para outra, de diferença para *différance*, e essa mudança é precisamente o que a transição em série ou titubeante para o “pós-colonial” designa. Mas não se trata apenas de não designá-la em termos de um “antes” e um “agora”. Ele nos obriga a reler os binarismos como formas de transculturação, de tradução cultural, destinadas a perturbar para sempre os binarismos culturais tipo aqui/lá. (ibid, p. 123)

O pós-colonialismo busca, portanto, o rompimento das demarcações claras entre os binarismos do sistema colonial, não se restringindo a descrever uma sociedade ou época, mas sim em reler a colonização como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural, produzindo uma escrita descentrada, diaspórica ou global das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação. Para Hall, o tempo pós-colonial é caracterizado pela persistência de muitos efeitos da colonização e por seu deslocamento do eixo “colonizador/colonizado” ao ponto de sua internalização na própria sociedade descolonizada. Fica evidente que a colonização foi um amplo evento de ruptura histórico-mundial, e não apenas o domínio direto de certas regiões do mundo pelas potências imperiais: “processo inteiro de expansão, exploração, conquista,

colonização e hegemonia imperial que constituiu a 'face mais evidente', o exterior mais constitutivo, da modernidade capitalista europeia e, depois ocidental, após 1492.” (ibid, p. 112)

Hall afirma o pós-colonialismo como renarração; o deslocamento da história da modernidade capitalista de seu centramento europeu para suas periferias dispersas e o deslocamento da história para novas formas de conceituar o relacionamento entre esses distintos eventos: reformular a modernidade no interior de uma estrutura de globalização em suas formas de ruptura e todos os seus momentos.

A colonização é acontecimento global, entendido não apenas dentro da lógica binária mas em termos de ligações transversais que deslocam e cruzam fronteiras dos estados nação e os inter-relacionamentos global/local que não podem ser indeferidos nos moldes de um estado-nação: “é na constituição dos campos epistêmico e de poder/saber em torno das relações da globalização, através de suas diferentes formas históricas, que a “periodização” do “pós-colonial” se torna realmente desafiadora.” (ibid, p. 114). Assim, quando compreendida em seu contexto global e transcultural, a colonização se torna estratégia cultural cada vez mais insustentável. O pós-colonialismo trata, deste modo, de movimentos transversais, transnacionais, transculturais obliterados da história da colonização por formas mais binárias de narrativização, surgindo como perturbação das relações estabelecidas de dominação. Hall afirma que, a partir do marco da colonização no século XV, não tem havido um único tempo ocidental homogêneo vazio. O tempo surge de condensações e elipses a partir de temporalidades distintas, em reação aos sistemas de representação e poder eurocêntricos:

O hibridismo, o sincretismo, as temporalidades multidimensionais, as duplas inscrições dos tempos colonial e metropolitano, o tráfico cultural de mão dupla (característico de zonas de contato das cidades 'colonizadas', muito antes de se tornarem tropos característicos das cidades dos 'colonizadores'), as formas de tradução e transculturação que caracterizaram a 'relação colonial' desde seus primórdios, as desautorizações e entrelugares, os aqui-e-acolá marcam as aporias e reduplicações cujos interstícios os discursos coloniais têm sempre negociado e sobre as quais Homi Bhabha escreveu com profunda clarividência. (ibid, p. 115)

Ainda:

A própria noção de uma identidade cultural idêntica a si mesma, autoproduzida e autônoma, tal como a de uma economia auto-suficiente ou de uma comunidade política absolutamente soberana, teve que ser discursivamente construída no 'Outro' ou através dele, por um sistema de similaridades e diferenças, pelo jogo da *différance* e pela tendência que esses significados fixos possuem de oscilar e deslizar. O 'Outro' deixou de ser um termo fixo no espaço e no tempo externo ao sistema de identificação e se tornou uma 'exterioridade constitutiva' simbolicamente marcada, uma posição marcada de forma diferencial dentro de uma cadeia discursiva. (ibid, p. 116)

João Paulo Borges Coelho pertence a um grupo de intelectuais e artistas que aliam “uma experiência das tradições e línguas nativas à formação europeia e à vivência em ambientes cosmopolitas.” (REIS, 2011, p. 11). Segundo Eliana Reis,

O resultado dessa formação multicultural é o aparecimento de seres “anfíbios”, descritos por Michal Ondaatje como “bastardos internacionais” – nascidos em um lugar e optando por viver em outro; lutando a vida toda para voltar ou para fugir de suas [nossas] terras natais. É a partir da experiência da disseminação das culturas que estes artistas e intelectuais falam, dirigindo-se a um público que, cada vez mais, torna-se tão híbrido quanto eles.

Inserida no contexto de internacionalização do mercado dos bens culturais,

A geração de artistas que viveu a realidade da África no final da década de 1960 sentiu de forma mais dramática o conflito entre o desejo de libertar-se do colonialismo político e cultural, participando da criação das novas nações e de nova literatura, e a contestação do fracasso dos novos governos. A decepção com os governantes fez com que grande parte dos escritores africanos revisasse sua adesão ao nacionalismo, usado como estratégia política por líderes ditatoriais. No entanto, a tendência da crítica continuou sendo associar a literatura africana à resistência anti-imperialista, mesmo depois de ter ficado claro que o poder havia apenas trocado de mãos, sem que se operassem mudanças reais. (REIS, ibid, p. 13)

Ressalvas devem ser feitas aqui, já que o trecho de Eliana Reis se refere a Wole Soyinka, intelectual nigeriano negro educado na tradição ocidental. A tensão, nesse caso, é de outra natureza: a perda da identidade cultural, apagamento da memória e assimilação de valores do colonizador. O caso de Borges Coelho é outro, pois sempre fez parte de uma elite, mesmo que não concordasse ou se alinhasse com o sistema colonial. Borges Coelho não nega sua herança portuguesa, nem reivindica para si o direito de falar pelo africano ou de pertencer à cultura banto. Contudo, não se pode negar o hibridismo identitário de alguém que, tendo crescido em Moçambique, escolhe ser moçambicano e elege o país como objeto de pesquisa e estético. O lugar de fala de Borges Coelho é o contato entre culturas, regulado por

hierarquias e relações de poder que o colocaram em uma posição privilegiada de observação.

Talvez por isso, em entrevista a Rita Chaves (2011), o autor afirma que *Crónica da rua 513.2* é um dos seus romances mais “históricos”, na medida em que se concentra num tempo de transição, de passagem, “na tensão entre mudança e continuidade”. Borges Coelho afirma que usou ferramentas historiográficas, para descrever o passado e não necessariamente para apontar um futuro. A rua, nesse sentido, continuaria em transição, em construção. Seria, certamente, uma rua com menos abusos de poder, mas também com menores laços de solidariedade. A profecia se teria cumprido: hoje os muros são de fato mais altos, há maior separação social. Comentando o boom de memórias, diz serem versões, dizendo mais sobre quem as faz que sobre um suposto passado “verdadeiro”. São fontes para o estudo do passado, mas dizem também de um dado estado do presente, do lugar desses discursos no presente. Mas é crítico da “explosão”, pois a maioria delas vincula-se à memória política de exaltação de uma verdade nacionalista, parcial.

Ainda em outro momento, o autor discute a relação entre história, identidade e o contexto moçambicano. Na conferência “Problemas da historiografia africana”²⁰, Borges Coelho discute o papel da história e da historiografia acerca da construção da identidade africana, ressaltando qual tem sido o percurso da história no contexto africano e qual a importância da disciplina para a construção da africanidade, o que, adianta, é algo bastante complexo.

Borges Coelho destaca uma dificuldade de pensar África no singular: isso só faz sentido quando na contraposição de um continente a outro (África-Europa). Logo, só a relação das duas entidades, que é a relação colonial, é que permitiria o pensamento da representação no singular. Diz-se não, portanto, a qualquer concepção essencialista, pois o elemento decisivo é a relação colonial. Não há, pois, possibilidade de estabilidade de representação. Nesse sentido, a relação é histórica, constituindo-se permanentemente. Por outro lado, é uma relação política, com poderes diferentes, e não apenas em termos materiais. Borges Coelho explicita o aspecto simbólico, característico da relação de alteridade. Assim, o “mesmo” está na Europa: e é ele que determina “o outro”. A Europa determinou historicamente a

²⁰ O vídeo da conferência, pertencente ao “Ciclo de Conferências ‘Encontros com a História’”, do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra encontra-se disponível em <http://saladeimprensa.ces.uc.pt/?col=canalces&id=7382#.WAQFwHlrIU>. Acesso em 17/10/2015.

representação da África. De outro lado, a África não conseguiu fazer isso, a não ser de modo fragmentário, ou, quando unida, enquanto entidade subordinada a uma série de elementos paradigmáticos (Europa, brancos, cristianismo, democracia, tecnologia etc.). Logo, a África sempre foi vista como deficitária em relação àqueles paradigmas. Esse déficit, segundo Borges Coelho, se explicita nas três feridas do continente: escravidão, colonialismo, apartheid; marcas que produziram três ordens de significados nos africanos. Alienaram o africano de si mesmo (enquanto forma inanimada de identidade), falsificaram a história (em particular na expropriação dos bens materiais), causaram a morte social do sujeito africano (danos psíquicos e exílio).

Apresentada a complexidade da questão, Borges Coelho empreende um breve panorama do papel da história e da historiografia em relação a esses dilemas. Após a Segunda Guerra mundial, destacou-se o desejo africano de reapropriação de sua identidade, expresso na capacidade de conhecer autonomamente o mundo e de se representar. Primeiro, os esforços no exterior, na diáspora. Depois, inserção no continente. É quando a historiografia africana assume responsabilidade de representação autônoma da africanidade.

Borges Coelho cita duas linhas principais, nativismo e marxismo-nacionalista, ambos com denúncia à historiografia colonial. Na primeira, o tempo colonial aparece como uma espécie de “buraco negro”, como ele mesmo o chama: trata-se de retomar o anterior (raça, cor), numa visão de uma ancestralidade que se perdera. Borges Coelho chama isso de uma visão essencialista. É uma história que não rompe, porém, com a história linear que se oriunda do Iluminismo; rompe com a historiografia colonial. É uma extensão lógica do pensamento ocidental, mudando cores, raças, mas com a mesma mecânica. Uma visão unitária, de uma África no singular.

Uma outra visão vem com os nacionalismos, em grande parte marxistas. A constituição dos Estados modernos aponta para uma diversidade, o que torna difícil assumir a África no singular. Surge(m) África(s). O intervalo colonial passa a ser visto não como um buraco negro que teria interrompido aquela evolução natural e unitária, mas é tornado o centro das preocupações e um foco de todo o mal: todo o mal da África decorreria do período colonial. Dessa forma, não se voltam para as glórias do passado pré-colonial, mas recorre-se a uma explicação objetiva e universal, colonialismo e subalternização, focando no presente, o que destaca o

“pragmatismo do presente” do nacionalismo. Aceita-se o léxico mais universal, global e materialista. Explicações, porém, que têm origem também fora da África. Surgem questões como a dicotomia “centro-periferia”, teoria da dependência, teoria do sistema mundial etc. Em resumo, o preço do desenvolvimento do ocidente é a exploração do terceiro mundo.

A historiografia se aproxima do movimento de libertação: a representação simbólica passa a ser pensada no paradigma nacionalista, em relação ao colonialismo. Participa-se desse esforço, mas, ao se aproximar da política, a história fica refém da política, com déficit epistemológico e atenuação do pensamento crítico em nome da exaltação e da corroboração do poder nacional. Não se rompe, também, com a visão linear, logo, ocidental, da representação histórica. Proximidade com o poder e homogeneidade do tempo, portanto.

Por fim, o pensamento pós-colonial trouxe uma visão nova. A história vai ser criticada por estar próxima do poder, subsidiando-o. Vai se repensar essa relação, o que conduz à desconstrução do colonial, incluindo a categoria e a disciplina “história”, numa crítica às falsas homogeneizações. Tratou-se de tirar a história do nacional para o local, do central para o marginal, descentrando. Faz-se a denúncia da linearidade da historiografia nacionalista, ressaltando-se a heterogeneidade e recusando-se a totalidade da história.

Borges Coelho destaca o foco pós-colonial nas questões culturais, como nas identidades de fronteira. A origem do pensamento pós-colonial, no entanto, também é no norte, ainda que com intelectuais oriundos do sul. Curioso jogo de espelhos e, mesmo, um olhar contraditório, pois, se revela sofisticação na crítica às representações, acaba se tendo do sul uma visão simplista (seja enquanto espaço falhado, ou enquanto espaço vitimizado em bloco, retomando-se a totalização que se combatia). Faltam, por exemplo, observações empíricas quanto aos processos materiais concretos do sul, o que só um historiador “de dentro”, como Borges Coelho, estaria capacitado a realizar. Trata-se, assim, de uma fala que, ao fim, acaba por legitimar sua condição de historiador mais apto que outros à verdade histórica. Faltaria ao olhar pós-colonial uma visão do movimento e uma visão mais realista da história (reduzida a um jogo de símbolos e representações).

Assim, deslegitima-se a história sem pensar nas transformações internas das sociedades do sul. Como se, nas pós-independências, a historiografia local se tivesse mantido no bloco do poder, do mesmo modo que no período nacionalista.

Borges Coelho quer, portanto, desvincular-se das três correntes historiográficas de que fez panorama: a nativista, a nacionalista e a pós-colonial. Não que as desdenhe ou as invalide: é inegável que faz, a contrapelo, uma defesa legitimadora de sua própria condição de intelectual que fala “de dentro” e, ao mesmo tempo, sob o influxo da modernidade racionalizadora inerente à disciplina historiográfica.

A narração da representação segue sendo a do poder político, que tenta submeter a narração histórica. Isso mostra que não há unidade entre história e poder, como criticam os pós-colonialistas. Os próprios arquivos do processo de descolonização continuam fechados aos historiadores. A crítica pós-colonial, portanto, se é antídoto para o eurocentrismo, não beneficia as populações que dizem representar, pois as situam num espaço simbólico conservador, não-científico. Faz falta, segundo ele, uma discussão sobre a modernidade (global e africana), a partir de um novo fundamento da relação entre historiografia e poder. Uma reflexão mais profunda das questões epistemológicas dessa relação. Reclama, pois, o direito a narrar. Narrar é importante para afirmar (para criação de sentido, e de identidade), mas com consciência das tensões e das pluralidades. Logo, trata-se de defender o espaço científico da disciplina historiográfica que o próprio pós-colonialismo teria sabotado.

Em “A crítica na zona de contato: nação e comunidade fora de foco”, Mary Louise Pratt afirma: “no período colonial surgem situações novas, mas o nacionalismo, a nacionalidade e o estado-nação permanecem como determinantes históricos irrefutáveis.” (PRATT, 1999, p. 10) Para ela, a dissolução e questionamento dos rígidos paradigmas dos Estados nação significam “transformações dramáticas no entendimento cultural.” (ibid, p. 11) Pratt propõe a análise da questão nacional a partir do conceito de “contato”, isto é, o modo como a noção da diferença se manifesta no contato socialmente estruturado entre grupos que forçosamente dividem o mesmo território:

A partir dessa perspectiva, a ‘invisibilidade’ de grupos colonizados e subalternos na consciência de um grupo dominante não seria entendida como tal, ou seja, invisibilidade (B não existe para A), mas como uma forma de co-presença (B aparece para A na forma da negação da presença de B; B só pode ser ‘não visto’ se já estiver presente e se sua presença já for algo sabido). Invisibilidade é o nome da presença do subalterno para o grupo dominante. (ibid, p. 12)

A cultura produzida a partir desse “lugar de contato” será lida de maneira diferente por indivíduos em posições diferentes nesse lugar, porque contém significação em todos os campos culturais nos quais se insere. Segundo a autora, a etnografia, a transculturação, o bilinguismo, a paródia, expressões vernaculares, entre outras, são exemplos de formas de arte da zona de contato. Ao passo que, do mesmo modo, a incompreensão, má compreensão, colaboração, bilinguismo, mediação, paródia, denúncia, diálogos imaginários, uso de vernáculo são perigos da escrita na zona de contato. (PRATT, 1990, p. 37) Para a autora, as comunidades imaginadas de Anderson são “utópicas” porque assume-se uma homogeneidade linguística, social, etc. dentro da comunidade que não reflete a constituição identitária plural. A zona de contato é um espaço social onde culturas se encontram em contextos assimétricos de poder. Segundo Pratt (apud KLINGER, 2006), a ficção contemporânea é produzida a partir do ‘confronto cultural’ entre o artista e a alteridade: “culturas díspares se encontram, se chocam e se enfrentam, frequentemente em relações de dominação e subordinação fortemente assimétricas: colonialismo, escravidão ou suas consequências tal como elas são vividas no mundo de hoje.” (KLINGER, 2006, p. 72)

5.2 DOIS EIXOS NARRATIVOS

5.2.1 A RUA

A Rua 513.2 está interposta entre o mar e o bairro do povo, numa inversão da ordem natural das coisas em que quem chegou depois afastou os que lá estavam primeiro, dizendo: “Cheguem-se para trás que nós queremos ficar aqui e ver o mar.” E, justificando: “Sois um povo de interiores, virado para o mato e amigo das sombras do canhoeiro e da mangueira, interessado nas pegadas do leão e nas pedras e espíritos da montanha, Nós não! Nós viemos do mar trazendo estranha sede e nostalgia só aplacáveis pela permanente visão desse caminho que deixamos para trás, por onde singraram as nossas caravelas.” Rua da Boavista (marinha, e desculpem a insistência). E o povo aceitava, porque é da sua natureza aceitar e porque os outros tinham meios de lha lembrar. Há também outra versão, interligada, a daqueles que se mostravam cegos a tudo quanto existiu antes do seu tempo: “Chegámos aqui a este espaço onde nada existia, desenhámos um projecto com perspectiva e vista (boa), riscámos a rua a teodolito, régua e compasso, plantámos sombras, fomo-la concretizando. Vocês vieram depois, cercando-nos para ocupar os postos de trabalho que entretanto se iam criando”.

São pois mais do que uma as versões desta geográfica disposição, inúmeras, mas falta a versão do bairro popular, emaranhado escondido atrás das casas de cimento, espreitando o mar em bicos de pés por cima do ombro delas. Um bairro que confiava na tradição e não sabia escrever, que

não sabia sequer que era preciso deixar a sua versão antes que chegasse outra qualquer para se sobrepor a ela. (BORGES COELHO, 2006, p. 17)

Em *Crónica da rua 513.2*, também é possível identificar dois eixos narrativos, tal como no romance anteriormente analisado. Um deles é também constituído pelo narrador, que, novamente, fala a partir da história, a partir da mesma visão macro que existia em *As duas sombras do rio*. Aqui, contudo, sua posição é diferente, mais rebaixada: ele assume, no início do romance, o tom do cronista que reflete sobre aquele momento histórico de Moçambique. É narrador onisciente, que acessa as memórias das personagens e constrói o passado a partir delas, posicionado de maneira crítica em relação tanto ao colonialismo quanto ao nacionalismo pós-independência. Da mesma forma, ele marca sua posição ideológica tanto de forma discursiva (evidencia-se no capítulo “o comício”) quanto de forma implícita, quando ilustra seu posicionamento por meio da percepção das personagens (pela reflexão da personagem Mbeve, no capítulo 10). Novamente, um olhar mostrando a sociedade em funcionamento, num momento histórico em que as hierarquias sociais são subvertidas da noite para o dia. As relações sociais, antes fortemente marcadas pelo colonialismo, planificam-se, dando espaço para outras configurações de poder: esvazia-se o poder de Basílio da Costa, aumenta-se o de Filimone Tembe. Essa planificação é evidente na relação entre Filimone e Monteiro, o que permite também ao narrador provar para o leitor que colonialismo e nacionalismo partilham de viés autoritário (também evidente na descrição da figura de Samora Machel).

A rua 513.2 está na fronteira, é a divisão entre dois sistemas culturais. De um lado, há o mar; de outro, o mato. O fato de o narrador colocar-se estrategicamente neste ponto (colocando ali também o olhar do leitor) sugere a ambivalência de seu olhar: de um lado, vê o sistema colonial que se desfaz; de outro, vê a emergência de uma nova ordem revolucionária. A posição dual, fronteira, de contato da rua (e, por consequência do ponto de vista do narrador) se reflete em várias instâncias da narrativa: na formação dos “pares” entre fantasmas portugueses e novos moradores moçambicanos (que se desdobram em relações homólogas e análogas ao mesmo tempo); na crítica tanto ao colonialismo quanto ao nacionalismo, na problematização da dicotomia “norte e sul” territorial que dominava *As duas sombras do rio*. Além de posicionar-se neste entre-lugar, o narrador está em uma posição que lhe permite ver os acontecimentos pela perspectiva da macro-

história que, por sua vez, contrasta com a visão (naturalmente) limitada que as personagens têm do tempo presente.

Em “Os fantasmas da revolução em *Crónica da Rua 513.2*, de João Paulo Borges Coelho” (2012), Nazir Can afirma que *Crónica da rua 513.2* “constitui um exercício poético sobre o lugar onde a memória trabalha, nas suas mais diversificadas facetas.” (ibid, p. 202). O crítico reafirma a complexidade da estrutura da narrativa (que também enfatizamos): “sob o signo da pequenez, o leitor é convidado a repensar os acontecimentos mais marcantes da história recente do país, que se cruzam e se concentram no microcosmo da rua” (ibid, p. 202)

Crónica da rua 513.2 é dividida em vinte e três capítulos, incluindo um prólogo e um epílogo. Dentro dos capítulos, há ainda outra divisão, mais informal, que divide trechos do romance por asteriscos, criando blocos narrativos que vão se sobrepondo até formar o todo. Há, assim, uma continuidade narrativa que se assenta sobre a descontinuidade sugerida pela separação dos *capítulos em trechos*. Essas quebras na narrativa, como convencionamos chamá-las, marcam, essencialmente, a passagem de tempo cronológico ou mesmo o congelamento do tempo para que o narrador possa detalhar as ações de duas personagens no mesmo período de tempo, marcando simultaneidade da ação. Há, portanto, um sistema que se equilibra entre a estabilidade do espaço (a rua) e a instabilidade que acompanha os novos tempos.

O próprio nome da rua 513.2 é um nome instável, e, assim, não parece verossímil. “A Rua 513.2 está interposta entre o mar e o bairro do povo”, informa o narrador/cronista do romance. O narrador não diz simplesmente a localização geográfica da rua sobre a qual deseja narrar. A rua “interpõe-se”, ou seja, coloca-se entre, de forma a mediar, intervir ou bloquear o acesso a alguém ou alguma coisa. A rua, geralmente local de passagem, de ligação entre outros pontos da cidade, nesse caso impõe-se como barreira.

Há aqui também as versões, que começam na reflexão sobre a forma como a rua foi construída. As versões conhecidas são as que foram contadas pelos portugueses, visto que tinham os meios para falar. Tinham também o poder para reivindicar para si aquele local – “vazio”, segundo os recém-chegados. A posse da área significou a construção da rua, obra de engenharia executada por trabalhadores moçambicanos, instaurando a urbanização. A versão dos africanos é, contudo, desconhecida ao narrador, uma versão que não se fazia ouvir – uma

versão silenciada. Esses são os moradores do “bairro popular”, “emaranhado”, desordenado, que contrasta com a engenharia empregada quando da execução da rua. A rua é agora “cimento”, conjunto de blocos cinza que não apenas bloqueiam o acesso físico, mas também a visão do povo que ficou para trás, no mato. A “Rua 513.2”, grafada com “r” maiúsculo no romance, é o “entre-lugar”, uma “zona de contato”.

Em dois momentos no trecho que abre este capítulo o narrador menciona uma suposta “ordem natural” para a “disposição geográfica” da rua: primeiro, em relação à ocupação dos espaços (“numa inversão da ordem natural das coisas em que quem chegou depois afastou os que lá estavam primeiro”); segundo, em relação ao feitio do povo moçambicano (“e o povo aceitava, porque é da sua natureza aceitar”). Há, segundo o narrador, premissas que são aceitas como naturalizações. A primeira premissa, a que garante a posse a quem chegou primeiro. A segunda, sobre a suposta natureza passiva e permissiva do moçambicano, justificativa muito usada para legitimar a dominação. A rua 513.2 é o ponto fixo no qual o narrador se posiciona, situada entre a orla de Maputo e o interior da cidade, de maneira que é possível acompanhar o que se passa entre as duas regiões. À elite colonial era reservada a vista para o mar. A elite fala, dá versões, no plural. O povo, no mato, não fala, não escreve, apenas obedece.

A rua 513.2, enquanto “entre-lugar”, apresenta-se como local de resistência à dualidade imposta pelo sistema colonial. A rua ficcional figura a fronteira que demarca a cisão que o colonialismo impôs, ainda visível na cidade de Maputo. A respeito da questão, cabe evocar entrevista concedida a Rita Chaves (2005, p. 224), no ano de 1998, pelo poeta José Craveirinha. Ele relembra episódios de sua infância que, mais tarde, acabaram por influenciar sua formação como poeta. Craveirinha conta sobre sua infância em Lourenço Marques:

(...) naquela época, era dividida. Até aqui, era a cidade de cimento, daqui para ali, era a cidade de caniço, com hábitos completamente diferentes. A população dali era sem recursos, mais pobres, iam à cidade de cimento trabalhar e voltavam.

Craveirinha, tal como João Paulo Borges Coelho, produto da comunhão de culturas advindas do estabelecimento de portugueses na África. Filho de uma moçambicana e de um português, Craveirinha vive a infância entre o espaço do

caniço habitado pelos familiares da mãe e o espaço do cimento, onde morava a família de seu pai. Com a chegada da esposa do pai, vinda de Portugal, Craveirinha e o irmão vão viver com o casal na cidade de concreto; mesmo após a morte dos familiares diretos, ambos continuam morando com a família de origem portuguesa até que “há um regresso ao mundo do caniço”, nas palavras de Chaves (ibid, p. 230), aos quinze anos. Craveirinha (ibid, p. 230) afirma: “eu fiquei atraído por motivações como a música, o futebol. (...) Aqui era uma réplica do Brasil. Cantávamos canções do Brasil.” Sobre a impressão que a cidade causava a visitantes brasileiros, Craveirinha afirma:

Eles ficavam encantados, com as pessoas, a maneira de se comportar, as festas e tudo. Mandava-se servir, comia-se, bebia-se, dançava-se. Eles diziam: “Há dois Moçambiques”. O primeiro era aquele que viram quando saíram do barco; o segundo era esse, que descobriram aqui, o subúrbio, a cidade do caniço, as casas de caniço ou de zinco, quase sempre com a cobertura de zinco. Eles ficaram deste lado e diziam: “você estão na fronteira”. E ainda se pode ver a diferença, embora com a independência tenha havido um êxodo. Muita gente fugiu, os portugueses abandonaram as suas casas na cidade e as pessoas vieram do subúrbio e ocuparam as casas. Isso modificou toda a cidade. Porque como os hábitos eram muito diferentes, acabaram por rebentar com as casas todas, com os prédios... Chegaram a plantar milho no sétimo, no oitavo andar. (ibid, p. 231)

O episódio narrado por Craveirinha a Rita Chaves contextualiza, de maneira precisa, a ruptura da organização social colonial provocada pela entrada dos revolucionários pró-independência em Maputo. A cidade modificou-se porque os moçambicanos puderam, pela primeira vez, ocupar os espaços nos quais antes apenas podiam circular, na condição de empregados ou subalternos. A comicidade provocada pela ideia de pessoas cultivando milho dentro de apartamentos é apenas uma faceta do processo de profunda reorganização urbana pela qual a capital do país passa durante o processo de independência nacional.

A cidade africana carrega em si a marca da arbitrariedade da ocupação colonial que se dá pela imposição pela força, marcada no prólogo de *Crónica da rua 513.2*: “cheguem-se para lá que queremos ficar aqui de frente ao mar”, dizem os portugueses. A arbitrariedade do sistema colonial também está nas referências coloniais que nomeiam os lugares não só na cidade, mas também em todo Moçambique.

Domingos e Peralta, em *Cidade e império: dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais* (2013, p. 10), discutem como os modos de

organização das cidades coloniais portuguesas refletem-se nas cidades pós-coloniais a partir do mapeamento das estratégias de dominação. Eles identificam, a priori, práticas constantes de racialização e categorização dos espaços públicos, selecionando aqueles com direitos ao exercício da cidadania:

É na cidade que a ordem espacial dos projetos e imaginações imperiais é concretizada. E são as cidades dos impérios e das metrópoles que operam como centros de poder e conexão da intrincada rede de relações e de trocas que está na base do sistema-mundial vigente, também ele criado pelo colonialismo. (ibid, p. 10)

É na cidade colonial portuguesa que o processo de transferência de cultura imperial, reprodução de lógicas ideológicas, econômicas e culturais toma forma, com base em relações de poder dominadas pela exploração econômica. De acordo com Domingo e Peralta (ibid), essa dinâmica é observável na organização urbana e também na transmissão de hábitos, costumes e crenças, operando material e identitariamente. Em termos de identidade, essa dominação provocou a crise da memória contemporânea das sociedades pós-coloniais por meio de

(...) marginalização do passado não europeu de muitas destas cidades, impondo uma cronologia restrita, iniciada com a chegada europeia e que se prolongava na descrição das ações dos europeus, das suas edificações, do seu urbanismo e arquitetura." (DOMINGO; PERALTA, 2013, p. xii)

Em vista disso, a crítica Tania Macedo (2008, p. 38) alerta que, dada a existência de cidades no continente africano anteriores à chegada dos europeus, o fenômeno urbano na África não deve ser pensado a partir da chegada dos europeus. A organização urbana africana pré-colonial contemplava uma "cidade política", que se conjugava com o estabelecimento de uma vida social organizada, da agricultura e da aldeia, ultrapassando a "dicotomia entre espaços rurais e urbanos (que domina os estudos na área), situando suas preocupações no processo amplo e dialético da urbanização da sociedade". A questão da urbanização na África, segundo Macedo, deve ser vista a partir de outro prisma que não o dual, já que as cidades africanas pré-coloniais não caberiam no modelo europeu clássico de cidade (ibid, p. 40):

(...) o fenômeno urbano não surge com o colonizador, já que os reinos africanos pré-colonização contavam com cidades cujas funções nem sempre são próximas às que conhecemos, com definições divergentes das utilizadas pela historiografia europeia (permanência, densidade de ocupação do solo, concentração de população, presença de percentagem elevada de trabalhadores não agrícolas). Possível definição de cidade africana: “lugar onde está o poder temporal e religioso que, mudando, indica o novo local onde deve se erguer o novo agrupamento que deverá obedecer, em sua instalação, as regras no que se refere à ligação com o ambiente e com os antepassados.

A desigualdade social se inscreve nos espaços e operações do cotidiano, estratificando as relações entre os cidadãos das cidades coloniais. Esse “senso comum” considerava os africanos “socialmente atrasados”, cujos costumes os tornavam “inelegíveis para uma cidadania europeia” (DOMINGO; PERALTA, 2013, p. 18). Segundo Domingo, essa lógica discriminatória era típica dos espaços coloniais portugueses: “a racialização da estrutura social dependia de contrastes e, nesse sentido, relacionava-se com os espaços onde se verificava uma presença maior de colonos de origem europeia” (ibid, p. 18). Nos contextos de forte colonização branca, como por exemplo Luanda e Lourenço Marques (a atual Maputo), era (é ainda) visível a divisão da cidade: a infraestrutura da cidade de cimento contrastando enormemente com a precariedade da periferia, construída segundo outras lógicas e com diferentes materiais, técnicas e recriações. (ibid, p. 19)

No caso de Maputo, qualquer um que visite a cidade verá os evidentes contrastes entre os bairros. Tais contrastes são da ordem da organização e edificação urbana, em relação às características demográficas e sociais. As diferenças são tão acentuadas que, segundo Araújo (1999), alguns pontos da cidade podem não ser considerados urbanos. Pode-se dizer, portanto, que Maputo apresenta três áreas diversificadas dentro da cidade, a ponto de não se poder considerar a capital como um todo:

(...) quando parece de facto ser evidente que dentro dela existem, pelo menos, três realidades diferentes do ponto de vista, urbano, suburbana e periurbana, é revelador destas três realidades existentes dentro do espaço da cidade de Maputo. (ARAÚJO, 1999, p. 175)

As marcas do período colonial se inscrevem na cultura pública, no cotidiano, no imaginário da população urbana de Moçambique. Apesar disso, o espaço da cidade é o espaço de novas políticas de identidade, na qual concepções de raça,

classe e comunidade são continuamente reavaliadas pela representação do espaço urbano na literatura.

Crónica da rua 513.2 inicia no momento em que a cidade colonial já não existe mais: ela agora pertence aos moçambicanos, que pela primeira vez podem transpor as barreiras simbólicas que reservavam a cidade de cimento aos colonizadores. A transposição do espaço, antes inacessível, cria, da noite para o dia, uma sociedade planificada, figurada no romance pelos vários moradores que passam a residir na rua: um painel da sociedade moçambicana no momento da independência – interpretação que se sustenta pela própria epígrafe de *Crónica da rua 513.2*, conforme analisaremos em seguida.

Logo depois da contracapa de *Crónica da rua 513.2* há uma epígrafe do romance *O homem sem qualidades* (1931), do romancista austríaco Robert Musil, reproduzida tal como se apresenta no romance de Borges Coelho:

A actividade muscular de um burguês que segue tranquilamente o seu caminho durante um dia inteiro é consideravelmente superior à de um atleta que levanta uma vez por dia um enorme peso; este facto foi confirmado pela fisiologia; sendo assim, até os pequenos actos da vida quotidiana, na sua soma social e pela faculdade que têm de poderem ser somados, produzem infinitamente mais energia do que os actos heroicos; a actividade heroica acaba mesmo por parecer absolutamente irrisória, um grão de areia colocado no topo de uma montanha com a ilusão do extraordinário.

O trecho sugere uma comparação, estabelecendo uma possível forma de medir o impacto das ações realizadas por um burguês e um herói. Ao primeiro, cabe a constância das pequenas realizações cotidianas, pequenas em tamanho, impacto ou importância, mas que, somadas, superam de longe os feitos tomados como extraordinários do herói. As ações do burguês se realizam em uma escala micro, num espaço de aglomeração, de coletivo, pressuposto pelo modo de vida urbano. Ali não há espaço (físico, inclusive) para o grande feito; os homens comuns não possuem capacidade ou meios para realizar atos extraordinários. O burguês tem o tempo a seu favor, na temporalidade linear da existência cumulativa. O burguês compara-se ao herói apenas enquanto coletivo, classe, tomando suas ações como conjunto. Individualmente, o burguês também é capaz de se emparelhar ao herói no que diz respeito ao impacto de suas ações.

A epígrafe compara mito (herói) e mundo do romance (burguês). Na condição de elemento paratextual, apresenta para o leitor uma comparação que

elevaria o caráter do burguês de forma a igualá-lo ao do herói. É, portanto, um romance sobre uma rua, com nome estranho (não natural), e com uma epígrafe europeia sobrelevando o mundo do cotidiano em relação ao mundo do extraordinário. Além disso, há o título, que remete igualmente ao tempo e à imponência do romance histórico, com toda a sua elevação, mas também à narrativa “ao rés-do-chão” (a crônica, tal como definida por Antonio Candido) na ordem do rebaixado. Assim, a dualidade no título (e que permeará toda a narrativa) se amplifica pelo fato de termos uma rua cujo nome causa estranhamento. Da mesma forma, há dualidade na epígrafe ao apontar um romance burguês “africano” (e cujo título combina elevação e rebaixamento no tratamento de uma instância urbana, igualmente burguesa). O interesse do romance de Musil não é tratar do individual; é tratar do coletivo por meio do individual. A subjetividade, desse modo, dilui-se em um quadro maior de várias outras subjetividades. Tal como em *Crônica da rua 513.2*, a relação entre “partes”, os indivíduos, e “todo”, o coletivo, é o tema do romance. A intertextualidade sugerida por Borges Coelho está na estrutura-fragmento, na ideia de “romance-ensaio”, uma descrição do mundo, na qual a visão de realidade é desintegrada pela modernidade. O coletivo tornou-se grande demais: a modernidade traz a sensação de perda da individualidade, traveste os fenômenos sociais tratando-os como “abstrações”, aliena os sujeitos, cuja existência perde o caráter “necessário” que tem em uma sociedade coletiva. A voz que fala na epígrafe é uma voz que reconhece o valor do indivíduo anônimo e seus feitos que, vistos pela perspectiva temporal, permite ao narrador acumulá-los e compará-los aos feitos de um herói, ao que o narrador conclui que os atos da vida cotidiana “produzem infinitamente mais energia do que os actos heroicos.” Assim, o burguês não apenas equipara-se ao herói; ele o supera de maneira avassaladora: a energia produzida é tão “infinitamente” maior que torna o feito do herói “absolutamente irrisório”. A vantagem do herói, segundo o trecho, é a posição de seu “grão de areia” que, colocado no topo da montanha, produz “a ilusão do extraordinário”.

A epígrafe compara burguês e herói em termos matemáticos (um é tanto quanto o outro, um é mais do que o outro), os mesmos parâmetros que estão presentes em vários momentos de *Crônica da rua 513.2* – como expressar em termos matemáticos a força das ações dos heróis e a soma das ações de um burguês. Essa ideia faz eco com a matemática poética do narrador no prólogo, que propõe ao leitor olhar para a nova burguesia que emerge repentinamente logo após

a independência de Moçambique. A epígrafe fornece ao leitor um panorama contextual das primeiras décadas do século XX; o interesse do romance de Borges Coelho é retratar o baixo, o comum, o cotidiano que se desenrola em uma linha temporal que se estende de um ponto a outro: o ponto de partida é o advento da modernidade, o de chegada é Moçambique do fim do século XX.

Segue-se à epígrafe um prólogo, de maneira geral, mais expositivo, na medida em que apresenta ao leitor o contexto social, histórico e político de Moçambique no período de independência. Diferentemente do prefácio dos dois volumes de *Índicos Índicios* (publicados um ano antes), João Paulo Borges Coelho não assina o prólogo de *Crónica da rua 513.2*, incorporando-o à narrativa do romance, o que nos possibilita afirmar que a narrativa do romance propriamente dita está entre prólogo e epílogo, tal como a rua está entre o mato e o mar. Em ambos (prólogo e epílogo), quem fala é um narrador que opera uma matéria que oscila entre o ficcional (a rua 513.2, a menção às personagens Costa e Valgy) e o real (a mudança dos nomes das ruas de Maputo logo após a independência, o processo histórico que teve na mudança dos nomes das ruas uma de suas características). É o período de transição de dois ciclos.

O movimento produzido pela interação das dualidades contrasta com a imobilidade da rua (uma fronteira permanente) e, principalmente, com a imobilidade do tempo, que opera em suspensão. *Crónica da rua 513.2* ficcionaliza o momento excepcional na história moçambicana que possibilitou o instante de ascensão social dos moçambicanos às custas da fuga dos portugueses. Um intervalo entre o colonialismo de exploração feroz e a instalação definitiva do neoliberalismo.

Há realidade no prefácio, tanto em relação à questão política da mudança dos nomes das ruas quanto à própria reflexão do narrador a respeito dos nomes, uma reflexão sobre o abalo produzido pela revolução no cotidiano da cidade. É, portanto, uma reflexão que também é política, no limiar entre o discurso romanesco e o discurso da crônica. A crônica é a forma narrativa do cotidiano, do “rés-do-chão”, gênero adequado para tratar da nova classe burguesa, portuguesa e moçambicana, que se formará no pós-revolução. São duas “burguesias” disputando o espaço: não mais “uma rua colonial habitada por comerciantes e polícias, despachantes e doutores, e servida por mainatos de pés descalços e aventais engomados.” (BORGES COELHO, 2009, p. 11)

Há uma tese sendo defendida no prólogo: prefere-se números a nomes porque os primeiros são imparciais. Demanda-se, portanto, uma história de Moçambique objetiva e parcial, que não seja levada pela emoção. Mas mesmo o narrador sabe que isso não é possível, são tempos de revolução, de ideário nacionalista revolucionário. O tom de crônica vem da voz de um sujeito que, em linguagem coloquial, conversa com o leitor sobre um fato que alterou a vida dos habitantes da cidade de Maputo. Segundo Rita Chaves (2010, p. 97),

O poder político recém-empossado, na verdade, materializa uma aspiração que se confundia com o processo de construção identitária ao substituir os nomes identificados com o império, também eles expressões de um poder que se impôs com uma taxa de violência que o discurso colonial e/ou neocolonial ainda insiste em suavizar. Embora vivido com intensidade em países como Angola e Moçambique, a prática de substituição de nomes está longe de ser rara. Transformações políticas menos radicais noutros quadrantes têm provocado a mesma impetuosidade na derrubada de ícones, também expressa na troca de nomes.

É no prólogo que o narrador reflete sobre as mudanças que se impõe à sociedade. A discussão sobre o nome das ruas é a forma como o narrador introduz o momento histórico que serão vividos pelas personagens: “saudando ou levantando algumas restrições, alertando para os perigos, o narrador empenha-se na revelação do aspecto cambiante de uma realidade que apenas a dicção oficial pensava ser estática ou, pelo menos, apreensível.” (ibid, p. 97) O prólogo, localizando-se no entre-lugar entre realidade e ficção, aproxima-se do fluido discurso do gênero crônica.

Historicamente, a crônica nasce com um propósito documental que gradualmente se modifica em uma forma híbrida de documentar o mundo. O cronista moderno adquire estatuto de documentarista do contexto histórico e social da época ao mesmo tempo em que mescla o registro do cotidiano com linguagem literária. Ao cronista, abrem-se muitos caminhos, variando em modos de inscrever a história até o registro de impressões subjetivas. O cronista olha para o cotidiano e vê ali a marca da história.

São os efeitos na vida cotidiana ocasionados pelo momento histórico, ainda na memória dos que viveram em Maputo nos anos após 1975, que se configuram como a matéria do cronista: pela noção de tempo implicada, pela natureza coloquial do fato, o que o vincula com a história. Segundo Arrigucci Jr. (1987, p. 52),

(...) a crônica pode constituir o testemunho de uma vida, o documento de toda uma época ou um meio de se inscrever a História no texto. Além disso, ao distanciar-se do passado, pode se transformar em fonte de imaginação (...).

Nessa acepção histórica, o cronista é um narrador da História (...).

O cronista é, assim, o sujeito que está sempre conectado à vida: “no fundo distante, o histórico e o ficcional se confundem, ao mesmo tempo que uma poesia inesperada espia através dos fatos da memória.” (ibid, p. 53) O discurso da crônica tem uma vinculação com o tempo, com a vida cotidiana, impregnada na subjetividade do sujeito que escreve e no tempo no qual a narrativa se insere.

Crónica da rua 513.2 é, assim, uma interpretação do passado. Pois, na ausência da história, pode a ficção tomar seu lugar? O passado não está morto, mas tampouco vivo, é espectro. A história foi banida da nova nação moçambicana, escamoteada, expatriada, proibida de circular em via pública. Resta-lhe se esconder em espaços privados, as casas dos moradores. Contudo, conforme Borges Coelho advoga, a história é pública, pertence à coletividade, a mesma que aparece retratada na obra do autor. Há consciência de que a história é múltipla, formada por versões que se intercalam, se contrapõem, se complementam. No romance, o fato de os acontecimentos narrados se situarem temporalmente próximos à contemporaneidade permite que o leitor conhecedor da cidade de Maputo contemporânea identifique uma série de elementos referenciais. Contudo, a destituição do colonialismo não foi capaz de romper com as hierarquias, que foram substituídas por outras. O tom é de ironia e amargura, construído pela frustração daqueles que sabem que Moçambique continua a ser uma sociedade profundamente desigual.

No momento imediatamente pós-independência nacional, contudo, o sentimento que predominava era a euforia. Em texto publicado na *Revista Índico*, “Moçambique polígamo”, o escritor e intelectual moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa (2010, p. 39) diz:

Em chegada da independência, a pátria nasce masculina e monogâmica. Contra os desígnios dos deuses, o país recusa a vocação plural, alicerçada em raízes antigas e amplamente espalhadas na matéria. (...) O país vivia os anos de sua graça internacionalista, os momentos da euforia libertadora, a utopia feita agenda. Pelo país, o fruto do entusiasmo dos seus dirigentes, experiências várias se fizeram, indiciando um país de perfil socialista marcado pela centralização da economia.

Sobre o contexto intelectual do país no pós-independência, Khosa afirma:

A par de textos narrativos que foram emergindo, e de autores que atravessaram a fronteira do tempo, Craveirinha e pouco mais, a literatura contenta-se com o texto laudatório, de muita utilidade às declamações em comícios de mobilização; (...) No campo da reflexão académica, as vertentes marxistas de análise perpassam pela única instituição de ensino superior: Eduardo Mondlane. Em circuito fechado, Aquino de Bragança e outros intelectuais esboçam percursos marxizantes. Claude Meillassoux, antropólogo marxista de referência, autor do celebrado livro *Mulheres, Celeiros e Capitais*, Maurice Godelier e outros renomados académicos de esquerda, veem as suas obras referenciadas no diminuto circuito de eleitos amarrados às armadilhas ideológicas. Uma antropologia marxista paira no ar. Fora, e em cenários terríficos, a guerra alastra-se, e com ela a miséria e a destruição. (ibid)

O júbilo dos primeiros momentos pós-independência descrito por Khosa está figurado no romance. Antes silenciado, o povo pode agora falar. Sua fala é também plural, composta por vozes múltiplas:

Pela Rua 513.2 passa agora o povo com as falas dessa esquecida versão. Misturado e rebelde, surge como um falso mar galgando a rua em direção ao mar verdadeiro que aguarda sereno, adiante. Um falso mar avançado com as várias vagas que o compõem, cada qual com a sua mensagem, cada qual com o seu marulho. (BORGES COELHO, 2006, p. 18)

O povo passa pela rua; há falas que compõem uma versão; o povo é agitado e o mar é calmo; cada indivíduo tem o seu “barulho particular”. Cada possibilidade é listada pelo narrador, estabelecendo um diálogo unilateral, ressentido e amargo, no qual o discurso popular contemporâneo conduz o julgamento contra o período colonial já derrotado: “não mais o complexo sistema de fardas (...) não mais as identificações minuciosas (...) não mais extensos números para identificar cidadãos como se estes fossem prisioneiros” (ibid, p. 18). A voz do narrador, antes opinativa, agora é descritiva e quase desaparece em um longo parágrafo no qual o povo afirma que não mais tolerará os abusos cometidos pelo regime colonial. O narrador reaparece para informar, nas entrelinhas, que o povo somente passa pela rua 513.2, pois quem reside lá é a burguesia colonial:

Os moradores ouvem em silêncio e com algum pudor, por detrás das janelas e das varandas. É que há alguma verdade em tudo aquilo, uma verdade que eles agora não podem ignorar. E quando, aliviados, pensam estar o cortejo chegando ao fim, eis que surge uma segunda vaga, também rugindo. (BORGES COELHO, 2006, p. 19)

As vagas às quais o narrador se refere são três: a população urbana, a das pequenas cidades rurais e os trabalhadores do interior do país, massacrados pela produção algodoeira em larga escala em Moçambique durante o período colonial.²¹ Apesar de miserável, a vaga se diz convencida da importância dos eventos históricos recentes: “também nós podemos testemunhar da importância do momento, diz ela ao passar. Fazemo-lo apresentando aqui os dois livros que trazemos marcados ao corpo, nós que não sabemos ler.” (ibid, p. 20) Atribui-se intelectualidade letrada à classe mais miserável do país; contudo, é uma intelectualidade que difere essencialmente da intelectualidade ocidental porque está marcada no corpo, e não na cabeça.

Nas costas dos moçambicanos, encontra-se “um texto minucioso escrito em letra miudinha com a ponta da chibata” – a imagem que se desenha é o corpo do africano servindo de papel aos escritores portugueses. Esse “texto colonial” não é escrito à caneta, é escrito com chibata, formando cicatrizes que tatuaram Portugal à força nas costas dos moçambicanos. A imagem que surge é a de uma figura mítica, o moçambicano que sofre a sina de saber que tem uma história dentro de si, mas que não pode lê-la. Quanto ao segundo livro, não sabem quem o escreveu; é uma história “mansa” e “música lenta da fome” sobre as secas que dizimaram tantas vezes o povo.

“Hoje a festa é de todos” (ibid, p. 21), afirma o narrador, marcando o momento presente. O “novo mar”, o povo, percorre as ruas da cidade não apenas rebatizando-as, mas também tomando posse do território: “Quem vamos exonerar da direção desta rua? Que herói de outras eras vamos apeiar para que caiba um dos nossos?” (ibid, p. 22). Contudo, o povo hesita e a Rua 513.2 mantém seu nome numérico:

21 De acordo com Fortuna (1990, p. 2), o algodão “deixou de ser o objecto da iniciativa branca para se tornar o pesadelo de milhares de famílias negras. A metáfora cromática do algodão é a parte visível do processo social de incorporação de largos estratos da população moçambicana nos ditames da economia-mundo capitalista. É dupla a particularidade desta incorporação. Por um lado, resulta de ter sido mediada por um estado colonial que, à falta de outros recursos e na ausência de outras capacidades, fez depender a solução há muito procurada da força e da repressão. Por outro lado, deriva de ser conduzida pela mão de uma actividade produtiva cada vez menos remuneradora e, assim, por uma agência que pode, também ela, ser responsabilizada pela fixação em Moçambique à condição de periferia da economia-mundo.”

Mas como culpar um número dos hediondos crimes do passado se ele não tem ideologia nem historial de crimes feitos? Um número não passa de um número, e por isso a maré seguiu adiante sem decidir, Valgy tranquilizou-se e a rua ficou como estava. Como estava não é bem, pois que, por cima do mesmo nome-número uma nova rua ia nascer. (ibid, p. 22)

O prólogo é a palavra que vem antes. Segundo Genette (1997, p. 166), mais do que apresentar ou comentar, o objetivo era fazer uma apresentação (em sentido dramático). Genette descreve, em *Paratexts* (1997), o percurso histórico do prólogo (também chamado por ele de prefácio) desde a antiguidade até sua incorporação pelo romance. Genette aponta Rabelais como o ponto de partida do desenvolvimento do prólogo para sua forma moderna. Apesar de incorporado pelo romance, entende-se que o prólogo, seja no texto dramático ou na narrativa, é o lugar de estabelecimento da ação, no qual predomina a descrição ou a explicação. Além disso, é em geral lugar de fala do autor, que se dirige diretamente ao público ou leitores. Ainda, pode-se dizer que o prólogo tem como função a definição dos parâmetros de ficcionalidade da obra, ou seja, a exposição daquilo que os teóricos da leitura chamam de “contrato de leitura”, tal como descreve Vincent Jouve em *A leitura* (2002).

O prólogo do romance de Borges Coelho inicia problematizando o nome da rua: “a Rua 513.2 tem um nome aritmético.” Prólogo ficcional, anuncia algumas personagens do romance, Basílio da Costa, o Doutor Pestana. Coloca os nomes ficcionais lado a lado com os nomes reais, que vão se sucedendo, até esbarrarem na matematicidade do número da rua. Pois, conforme o narrador, “os números permanecem iguais desde o dia de sua invenção, na alvorada dos tempos; iguais e idênticos nos dois lados da barricada: não há quatro revolucionários nem cinco coloniais” (BORGES COELHO, 2006, p. 14). Números não têm história.

A neutralidade dos números é louvada pelo narrador do prólogo. O momento político, contudo, é outro, de propaganda revolucionária. Mais adiante no romance, Borges Coelho transforma um capítulo chamado “O comício” (momento em que a multidão se reúne para ouvir a autoridade política) em uma intensa diversidade de vozes e formas discursivas. Grande parte das tramas narrativas e personagens já se apresentaram ao leitor do romance. Assim, neste capítulo, as histórias individuais das personagens dão lugar à questão coletiva, impelida pelo momento histórico que atravessa Moçambique. E que, mais uma vez, significou uma linha de divisão absoluta entre o antes e o depois.

Assim, como a rua está na fronteira entre o mato e o mar, o tempo é de “hoje”, não de ontem ou de amanhã. É o momento presente: “Hoje as lojas e as repartições estão fechadas porque nenhuma atividade se pode sobrepor à alegria suprema que é recebermos no nosso seio o camarada máximo” (BORGES COELHO, 2006, p. 149). Chama atenção a primeira pessoa do plural expressa pelo “recebermos”, em um movimento que se afasta dos dilemas privados, pessoais, das personagens e abre o foco para que a coletividade possa falar.

A voz coletiva interage com a ideologia do partido FRELIMO: “uma alegria que nos foi pedida como se pede uma tarefa; uma tarefa que cumprimos custe o que custar porque somos assim, cumprimos com o que nos pedem.” (ibid, p. 149) É uma alegria imposta, pelo mando, ironicamente em um momento que seria de liberdade pelo fim do jugo colonial. Contudo, o que se vê é a imposição de uma nova hierarquia. O mando, aqui, é descrito pelo ponto de vista dos que acatam e executam as ordens, sem questionar, o mando simulado em livre-arbítrio. É a voz do povo que informa ao leitor o motivo da comemoração:

O representante central dos povos veio de longe. Apesar da sua provecta idade, dispôs-se a atravessar metade do mundo para nos vir cumprimentar assim de perto. Escrever não bastava porque podíamos não entender a sua língua, a sua letra estranha e miudinha; podíamos sequer saber ler. Era preciso que nos víssemos, nós e ele, cara a cara; que os nossos olhares se cruzassem. (ibid, p. 149)

Pouca informação nos é dada sobre “o representante central dos povos”; o que sabemos a seu respeito é baseado na observação de sua figura, que desfila em carro aberto, ao lado do presidente Samora Machel ficcional: “o camarada com cê grande chegou de olhar ausente, um olhar que varre por cima das nossas cabeças, e nós, as varandas vazias, sem poder varrer o nosso olhar por cima dele nesta era de igualdade!” (ibid, p. 150) Vão juntando-se as impressões que se tem dos acontecimentos, que vão dissipando o discurso oficial: a pele branca do “querido camarada”, a saudação “imperceptível”, “maquinal”, “como se de um boneco ao qual deram corda se tratasse.” (ibid, p. 150) O presidente russo contrasta com a dureza da figura de Samora Machel: “levanta o conhecido braço autoritário, o dedo em riste, e traça ali mesmo em andamento as directivas”. Samora está sempre dando ordens: “Samora ri também o seu riso público de dentes arejados, e quando ri parece querer

dizer “Fala camarada Nikolai Viktorovich, diz qualquer coisa ou os meus vão pensar que és de cera, que não passas de uma estátua”. (ibid, p. 151)

Os presidentes passam pela rua 513.2 e narra-se um imaginário/imaginado diálogo entre os moradores da rua e os políticos. O cortejo dos presidentes decide que “é aqui, no início da Rua 513.2, que vai ter lugar o comício.” (ibid, p. 156) Marca-se novamente o discurso da coletividade:

Esperamos nós – a maré com as suas vagas – de olhos brilhantes, como um corpo só. Há os que já não temem fardas nem cães nem chambocos, a vaga dos antigos prisioneiros; há as operárias do caju com suas filhas aprendizes, os magros camponeses com as notas musicais penduradas nas costelas, arquejando a seca. Esperamos todos nós cada qual com sua ideia, todas elas insondáveis vistas assim de longe. (ibid, p. 157)

O foco, que estava nesse “nós”, individualiza-se, como se reproduzisse as falas dos indivíduos que ali estavam. O todo, coletivo, desaparece momentaneamente para dar lugar a numerosos “eus”:

Eu aqui, por exemplo, disseram-me que viesse com a roupa domingueira (...) Aquele meu camarada ali tem uma roupa recente, mais moderna (...) Mas há além um terceiro, quase nu, os ombros brilhantes, os músculos retesados e os ossos estalando. Preparando-se para a dança da recepção aos presidentes. Dança-la-á quando lhe ordenarem que o faça. (ibid, p. 157).

São, novamente, as “vagas” do prólogo; as diferentes camadas que compõem o tecido social moçambicano. Agora que todos já falaram, resta o discurso daquele cuja voz é dominante nos tempos revolucionários, o novo presidente de uma nação recém independente, Samora Machel, o herói nacional: “ ‘Povo colorido’, pensa. ‘Quem diz que o povo é cinzento não sabe do que fala’.” (p. 159) Aparece novamente a primeira pessoa, agora é a voz de Machel que fala: “Percorri esta mesma rua quando aqui cheguei, há muito tempo. Pisava o chão com cuidado, para que não me acusassem de nada.” (ibid, p. 160) Volta o narrador, aponta a retórica do discurso de Samora:

Podou? Escamou? Acendeu? Limpou? Talvez sim, talvez não. É a metáfora funcionando, essa inédita construção crescendo e tomando a forma real, poderosa alavanca que ele utiliza para poder chegar aonde quer, ponte eficaz para atravessar o rio de problemas que ele pensa que o povo tem. Para o povo é já a realidade, para os moradores da rua um embaraço, um grande constrangimento. (ibid, p. 161)

O narrador interpreta o discurso de Samora, revela sua estratégia retórica, os efeitos de sua fala. Samora acusa nominalmente os fantasmas, que ainda estão na rua e são tolerados pelos moçambicanos. Pergunta onde morava Monteiro; Filimone lhe responde em pensamento. Acusa Arminda (e os portugueses) de falsa moralidade.

E aproveito que estamos aqui todos juntos para vos perguntar se esta é já uma rua transformada, se já deram cabo dessa corja.

- Deram ou não deram, camaradas?

Silêncio.

O povo acha que é uma dessas perguntas que são feitas para ficar assim mesmo, sem resposta.

- Deram ou não deram?

E eles calados, reflectindo. Antonieta pensando nas novidades que tem para contar a Arminda. Filimone odiando Monteiro de maneira redobrada.

Demos!

Em vista da resistência dos da rua, acabamos por ser nós a responder. Nós, o povo dos subúrbios, nós que vivemos em exíguas palhotas onde os únicos ruídos estranhos é a chuva que os faz martelando as chapas de zinco. (ibid, p. 164)

Assim, segundo Nazir Can (2012, p. 202),

Nesta obra se recalcam, pois, as contradições discursivas da elite política, que são anunciadas de modo explícito pelo narrador (que desconstrói os argumentos de Samora Machel durante comício do Presidente na rua) ou sob o manto do implícito: na minoração da mulher (capítulos 2, 17, 18, etc.); na recessão econômica que esvazia as lojas (capítulo 16); na ilícita troca de favores entre detentores de bens (capítulo 5), assim como nas múltiplas formas de fuga à lei, que abrangem, naturalmente, o convívio com os fantasmas do passado (de fio a pavio na narrativa); na maliciosa gestão dos produtos racionados (capítulo 18); no encerramento da nação em si mesma, representada nos “muros altos” (capítulo 23). Com um presente indefinido, um futuro nublado e um passado ainda menos apreensível – porque cada vez mais empoeirado e convertido em tabu –, com um povo heterogêneo que, entre solidariedade e burla aberta, faz o que pode e o que não pode para encaixar nos novos tempos, esta rua é a miniatura de um país em permanente trânsito.

5.2.2 OS MORADORES

Uma das mais marcantes características de *As duas sombras do rio* é a grande quantidade de personagens que interagem dentro do território delimitado pelo mapa. Em *Crónica da rua 513*, o leitor é apresentado, mais uma vez, a um vasto panorama de tipos que passam a dividir o espaço da rua depois da revolução. Naquele primeiro romance, o espaço era amplo, selvagem, de fronteira; aqui, o

espaço é limitado, ordenado, urbano. A engenharia e a arquitetura, fundamentos da urbanização, estão representadas na complexa estruturação das personagens dentro do romance. Todos se relacionam com todos em algum momento do romance, criando uma múltipla e plural rede de pontos de contato entre os moradores da rua. Aqui, contudo, o mito perde espaço para a própria ficcionalidade, latente no segundo eixo, da micro-história, da interação das personagens. A ficcionalidade se evidencia pela presença dos “resquícios”, da memória colonial que se “materializa” nas figuras das personagens, na própria expressão do *nguluvu* a partir de um desdobramento do próprio sujeito (nas versões de sua morte). O mito pertence ao norte, não é possível no espaço da urbanidade, da matematicidade da rua.

Em um primeiro momento, a estrutura do romance se dedica a mostrar a nova organização da rua 513.2 a partir do aparecimento dos “resquícios”. Note-se que o narrador não oferece qualquer explicação racional para a presença dos fantasmas: eles simplesmente estão ali, discutindo com os moçambicanos, interferindo no andamento do cotidiano. Temos, portanto, um quadro narrativo que oscila entre a intensa ficcionalidade, expressa na personificação da memória colonial representada pelos fantasmas, ao mesmo tempo em que se ancora em uma base real bastante sólida. O mesmo movimento já observado no prólogo.

Crônica da rua 513.2 desenrola-se em trechos narrativos separados entre si mas unidos em capítulos. São pequenas estruturas narrativas dentro de uma estrutura maior, o capítulo. São múltiplas partes que formam o romance como um todo. Essa estrutura de certa forma episódica possibilita a existência de múltiplos espaços narrativos que, por sua vez, possibilitam múltiplas interfaces entre as personagens. É na tessitura dessas interfaces, desse contato, que a narrativa vai apresentando ao leitor a sociedade, suas estruturas e seu funcionamento nas esferas políticas, econômicas e sociais.

O Estado moçambicano é representado em várias instâncias: a político-partidária, representada por Filimone Tembe e seu embate contra a memória da colonialidade que, figurada no Inspector Monteiro, interfere nas ações presentes. A ideologia nacionalista, de valorização do Estado, é corrompida em vários momentos: no poder de arbítrio concedido a Filimone, que o usa indevidamente em várias ocasiões. Há também a corrupção, que age em diferentes momentos: no caso da casa cedida a Josafate Mbeve por seu primo Antoninho, na expressão do

nepotismo. O subsídio estatal conseguido por Teles Nhantumbo para sua empresa fantasma, viabilizada nas brechas da lei e que é descoberta graças à vaidade. Ainda, a empresa de pesca do casal Guilhermina e Ferraz, que se aliam a Alberto Pedrosa e conseguem, por meio de fraudes, capital necessário para abertura de sua própria empresa: é a emergência da iniciativa privada. Em meio a isso, as dificuldades enfrentadas pelo comerciante Valgy, com o súbito desabastecimento que leva comerciantes à falência – o que levará Moçambique em direção ao neoliberalismo.

Há, também, outras instâncias sociais: o relacionamento entre as mulheres Elisa e Guilhermina, Antonieta e Arminda; ou ainda os conflitos destas com os respectivos pares (Elisa e Filimone, Guilhermina e Ferraz, Antonieta e Josafate, Arminda e Capistrano). É, conforme dissemos, uma complexa estrutura narrativa cujas linhas vão se tocando e distanciando à medida que os pequenos blocos narrativos vão se sucedendo. A narrativa cresce em dramaticidade à medida em que as linhas vão alcançando o seu desfecho, resultando na melancolia do epílogo. De todos os moçambicanos que vão morar na rua 513.2 após a revolução, apenas Ferraz e Pedrosa lá permanecem porque souberam usar o Estado como trampolim para a iniciativa privada, que prospera no país às custas da cada vez maior ineficiência estatal.

Todos os outros são obrigados a partir: Josafate Mbeve, preso pelo desvio de cerveja na fábrica, volta com a família para a mesma casa de antes, em Xinhambanine. Teles Nhantumbo foge pela empresa fantasma que gerenciava ilegalmente. Sua esposa Alice retorna ao bairro popular, o mesmo para onde Filimone Tembo se muda. Lá, afirma o narrador, “o Inspector Monteiro jamais voltará a ter onde se sentar: as palhotas são exíguas, não haveria espaço” (p. 331) para a cadeira do português.

Um dos problemas apontados pelo narrador diz respeito ao apagamento da memória colonial e ancestral para dar lugar ao “homem novo”. Segundo José Luis Cabaço (2009, p. 304), esse novo paradigma nacional seria a negação simultânea do colonial e do tradicional, em nome da síntese operada pela “realidade modernizadora”:

Pensava-se que a deslocação estrutural criada pela incorporação nas forças guerrilheiras e na organização do movimento nacionalista, com a implícita desestruturação das principais referências tradicionais (ritos, símbolos, relações de parentesco, hierarquia linhageira etc.), representaria uma ocasião rara para que a multiplicidade de experiências de que os militantes eram portadores se reorganizasse, por meio da prática e da educação científica, nos valores nacionalistas, nos rituais militares, nos símbolos patrióticos, nas relações interpessoais de solidariedade e camaradagem, na hierarquia e organização que a guerra impunha.

Os primeiros capítulos do romance são de apresentação, mas, paradoxalmente, também de desfecho: o início do ciclo pós-independência significa o fim do ciclo colonial, uma brusca ruptura, sem mediação, que significou a diáspora dos portugueses pela incerteza do que viria pela frente. Os “resquícios” são, portanto, representação da angústia e incerteza que permeiam o instante de suspensão vivido pela sociedade moçambicana.

A presença dos vestígios na rua 513.2 é desafio à ordem imposta (tal como eram impostas outras ordens, coloniais) pela nova política nacionalista: o apagamento do passado em prol da construção de uma nova mentalidade. Melhor dizendo, a nova ordem nacionalista exigia que tanto o passado colonial quanto o passado anterior à colonização fossem esquecidos para que o novo Moçambique pudesse nascer. O apagamento que se impõe, no entanto, não leva em consideração os fantasmas que tanto o período pré-colonização como o colonial representam no imaginário do povo moçambicano, pois eles são parte da história e memória do novo país. É na relação conflituosa entre o presente e o passado que a rua 513.2, agora independente, se constrói. Para Can (2014, p. 20),

(...) ambos o período colonial e o pós-independência, segundo o imaginário do autor, estão imbricados por uma relação dialética de violência simbólica: as relações de poder e de dominação orientaram-se, após a independência, fundamentalmente por uma vontade política de eliminação de todos os agentes que fomentavam a lógica colonial. Este facto, levado às últimas consequências, criou uma maneirista demarcação entre o “bom” e o “mau” e produziu uma espécie de esquizofrenia individual e coletiva, movendo a ideia de “verdade” (o que vem de trás é mau, o que vai para frente é bom) para o centro da subjetividade do indivíduo.

No espaço urbano pós-revolução, há um novo governo “marxista-leninista”. A vigilância do Estado é total na busca por “reacionários” partidários do colonialismo. Por isso, a estrutura estatal opera com o máximo vigor, a propaganda está por toda a parte. O narrador se mostra crítico do projeto político instalado pelo novo governo nacionalista ao longo de todo o romance. A queda (e fuga) de Monteiro, que vai

embora junto com a esposa somente com a roupa do corpo, significa a ascensão de Filimone Tembe, o secretário do Partido, agora hegemônico e, portanto, grafado com a letra P maiúscula. Já há interação entre o “resquício” Inspector Monteiro, Filimone Tembe e Elisa, mulher de Filimone. Por serem opostos análogos, a interação entre os dois adquire caráter bélico. Ou seja, quando a narrativa se inicia este conflito já está instalado. Apesar do recorte temporal que o romance realiza, o tempo não deixa de ser mostrado em movimento:

Desde que vieram morar para esta casa que os Tembes convivem (uma maneira de dizer) com este Inspector do passado que entra e sai a seu bel-prazer, parecendo ali habitar também. Um resquício do passado que é também um segredo privativo do casal. “Não digas a ninguém que temos um reacionário cá em casa, mulher”, disse Filimone a Elisa quando o Inspector lhes surgiu em casa pela primeira vez. “Nem sei o que iriam pensar, logo em casa do Secretário!” (BORGES COELHO, 2006, p. 25)

“O Inspector Monteiro é covarde e tem a consciência pesada”, decreta o narrador. Apresenta-nos já de antemão o caráter da personagem, que se confirmará ao longo do desenrolar dos acontecimentos: será o responsável, por exemplo, pela tensão crescente entre Pestana e Filimone, a ponto de o primeiro explodir a casa e fugir. Monteiro é, de fato, o fomentador de inimizades, que receberá a devida punição pela ação do tempo. A incômoda figura do pós-revolução vai, aos poucos, mingando:

Mas ninguém consegue travar o tempo com as mãos, ainda que sejam garras afiadas como as de Monteiro. E, aos poucos, foi o Inspector perdendo a cor, ganhando o tom leitoso da sua velha gabardina. De tal forma que hoje, para quem o veja de repente, parece que vai nu. (ibid, p. 327)

A rua é um lugar de conflito no capítulo, entre passado e presente, mas também convivência entre passado e presente, pois os habitantes vivos e desaparecidos convivem “sem sustos” na casa, assim como de modo tenso (mas possível) convivem o passado e o presente frente a frente na rua (em simetria, aliás, com a posição do passado, pois também as casas de Monteiro e Costa foram rivais quando do processo revolucionário).

O segundo capítulo do romance, chamado “Tempos conturbados”, mostra a rua como espaço de conturbação em dois tempos. O capítulo abre no presente,

usando tempo presente no início e no fim. Há uma interpolação de passado, isolada, o que igualmente ressalta a operação narrativa pela montagem de pequenos blocos.

Existe também a homologia (expressão da dualidade) de funções entre chefes de rua, pois presente e passado convivem na mesma casa. O estranhamento que se impõe ao leitor não é pela presença do sobrenatural e sim pela ausência de susto que os fantasmas provocam. O passado, por não ter morrido de todo, é presente, e os do presente com ele convivem. Além disso, o que marca a distinção de passado e presente é a mudança política, que é igualmente mudança no perfil nacional e na dialética de colonizadores e colonizados. A homologia é política, mas vai até à personalidade, na sua imersão no cotidiano. Apesar de ocuparem espectros político-ideológicos totalmente opostos, as práticas de ambos Filimone e Monteiro não deixam de ser similares: fomentam a discórdia, fazem delações, espionam os demais moradores. Se são similares, todas as críticas que o narrador tece a Monteiro se estendem, logicamente, a Filimone. O procedimento narrativo de estabelecer uma homologia e ir construindo juízo de valor com base na comparação também se fazia presente em *As duas sombras do rio*. Do mesmo modo a comparação entre a igreja católica (ressaltando várias vezes o lado mundano) e as religiões e ritos africanos. Fica evidente a diferença de tratamento que o(s) narrador(es) conferem aos portugueses, criticando-os de maneira muito mais contundente.

Um momento de destaque de Filimone é quando o Partido lhe ordena que construa um abrigo na rua (evidenciando a continuidade do conflito armado que daria início à guerra civil):

(...) sabe que não pode construir um abrigo indestrutível: o cimento é caro, ferro não existe. Por isso, a grande arma do filimônico abrigo será a dissimulação. Sorri, orgulhoso de sua conclusão. Estrutura leve, as laca-lacas suportando terras e folhagem, mais próxima da nossa maneira popular de construir, mais condicente com a nossa cultura ancestral da qual não estamos dispostos a abdicar por dá cá aquele capim. (...) Ideia contudo assente em errado pressuposto como o futuro mostrará. (ibid, p. 99)

O narrador está imerso na onisciência de Filimone mas distancia-se ao final, para adiantar para o leitor o desfecho desastroso da ação. Quando a construção do abrigo inicia, o narrador cede espaço para a voz da coletividade da rua:

Começamos cedo neste domingo, nós, os moradores. (...) Cavamos entoando arrastadas canções, fazemo-lo por novas e fortes razões, esquecidos da razão da chibata colonial. Agora que a chibata se foi, procuramos uma resposta ainda mais antiga, na nossa antiquíssima origem. Cavamos para dentro da terra – que o mesmo é dizer, para dentro de nós mesmos – fechamo-nos como a amêijoia se fecha para se proteger. (...) O camarada Secretário faz-nos ver o caminho, dando como facto consumado aquilo que ainda só aconteceu dentro da directiva partidária e do seu privado pesadelo. (p. 100)

O trabalho coletivo não funciona. Já no segundo dia de construção do abrigo, vários outros moradores desaparecem. Os que cavam descobrem que é impossível continuar – quanto mais cavam, mais água salgada entra no buraco. O abrigo não dá certo, “o Inspector Monteiro sorri satisfeito”. (ibid, p. 107) Os moçambicanos se divertem vendo aqueles que costumavam dar ordens realizando um trabalho pesado, mas tampouco Filimone tem a liderança necessária para realizar a tarefa. O narrador chama atenção para a nova configuração social refletida na rua, focalizando o único português que decide permanecer na rua após a revolução, Basílio da Costa. Aqui, a hierarquia social vigente no colonialismo desaparece:

Basílio da Costa, afogueado, parece um qualquer membro do povo, as calças enroladas deixando à mostra umas pernas muito brancas, cavando como cavam os outros embora com menos jeito, como também sem jeito tenta entoar as canções de trabalho numa língua que desconhece. (ibid, p. 102)

Revela-se aqui a diferença entre Pestana (intelectual português que fugiu, agora “resquício”) e Basílio da Costa: “como é possível descer tão baixo?”, pergunta Pestana. “E o povo vê o Costa, ri e aplaude: o mulungo quase parece um dos nossos, não fossem a cor e o gesto atrapalhado que tem!” (ibid, p. 102) Aqui, dois pontos de vista: o do povo, que vê a situação de Basílio como sinal de que os tempos mudaram e o intelectual português, que vê o trabalho pesado como degradação quando um homem branco o realiza, na hipocrisia sem reflexão sobre o colonialismo enquanto barbárie social e política.

Em “Abrir a fábula – questões da política do passado em Moçambique” (2011), Borges Coelho fazia uma distinção entre a memória coletiva e a memória individual. A primeira, passiva e sedimentada ao longo do tempo. Já a memória política é ativa, porque tem como objetivo a promoção de um determinado ponto de vista, geralmente o estatal-militar. A estrutura da narrativa revolucionária é simples

(porém eficaz) pela estrutura de fábula composta por uma série de oposições binárias, que segundo Borges Coelho, ainda permaneceria “oral”: “não existe uma história oficial escrita da saga da libertação. De que maneira entender este fenómeno singular?” (2011, p. 4)

O momento logo pós-independência possibilitou ascensão social (pelo menos temporária) de alguns. No romance, a família Mbeve representa uma família moçambicana padrão: o pai Josafate, a mãe Antonieta, os filhos, a avó, vindos do bairro Xinhambanine (ou bairro Luis Cabral, conforme observa o narrador), nos arredores da cidade. Sobre a mudança, o narrador afirma: “Que diferença entre esta e a velha casa de madeira-e-zinco de Xinhambanine! A velha casa de onde vieram, cercados por um charco imundo onde pululavam os mosquitos!” (ibid, p. 84) A atual vida da família Mbeve contrasta enormemente com sua situação pré-revolução: apesar do emprego na fábrica de cerveja, “a velha casa de madeira-e-zinco” era insuficiente para abrigar a família com dignidade. Inúmeros eram os problemas familiares que advinham da precariedade do lugar: “- Isto não pode continuar! Afinal, a Independência Nacional era um facto consumado, o salário dele não era dos piores, nada justificava que continuassem a viver naquela situação” (ibid, p. 87), afirma Mbeve.

A ida dos Mbeve para a rua 513.2 só é possível pela interferência de Antoninho, primo de Josafate e “funcionário superior do Ministério das Obras Públicas e Habitação”. O nome do primo, Antoninho, sempre no diminutivo, contrasta com sua posição social, de funcionário público de prestígio recém-conquistado: “- Somos quatro em casa, estás a ver? Um quarto para cada um, uma porta de carro para cada qual. É assim. E nada de mais filhos por causa desta vida moderna. Mais filhos, mais despesas, mais problemas.” (ibid, p. 88)

Devedor de favores a Josafate (este lhe fornecia cerveja desviada da fábrica), encontram uma brecha na legislação para que a família Mbeve passe a ocupar a casa de Arminda, agora abandonada: “segundo a lei, três meses após o abandono a casa reverteria a favor do Estado. O que era quase dizer, do Director Antoninho” (ibid, p. 90), ironiza o narrador, colocando em questão a relação entre o bem público e o privado na nova ordem nacionalista.

Damos destaque para o capítulo 10, “os sons de domingo”, narrado a partir da perspectiva de Josafate, apresentando o ponto de vista do homem moçambicano comum a respeito da revolução. O capítulo mostra ao leitor a ambivalência da

situação em que se encontram por meio da avaliação que Josafate faz do contexto político. No início, seu discurso está alinhado ao discurso revolucionário: a melhoria de sua qualidade de vida, com a mudança para a rua 513.2, deveu-se à revolução (e não por conhecer um funcionário público corrupto disposto a beneficiar irregularmente um parente, o que de fato ocorre):

A revolução! A revolução é coisa boa, sentimo-la na carne. Josafate deve muito à revolução. Foi ela que lhe permitiu trocar a casa de madeira-e-zinco de Xinhambanine (ou Bairro Luís Cabral, como agora se diz – ainda e sempre os nomes!) por esta de cimento, casa grande onde cabe a família inteira. Onde caberia a avó, não fosse ela tão desconfiada. (ibid, p. 139)

O narrador, pelos olhos de Josafate, descreve de maneira lírica o cenário da rua no domingo pela manhã:

(...) mais tarde, a Rua 513.2 será uma fita de areia branca sob o sol cru, onde ardem e se esgotam os humores e paciências, os pássaros e lagartos de língua de fora, os cães colados às sombras dos muros, os moradores às das árvores e das casas. (...) Mas não ainda. Não ainda neste breve momento em que a noite se foi mas se veem ainda os seus traços na folhagem humedecida, no asmático respirar das rolas. Neste breve momento em que o sol é ainda apenas uma ameaça voando baixo, largando uma luz oblíqua que acaricia em vez de queimar. (ibid, p. 140)

A linguagem lírica do narrador remete, novamente, à crônica, gênero de expressão do cotidiano. O tempo é marcado pelo espaço, pela intensidade e posição do sol, não pelo tempo cronológico, do relógio, remetendo a um tipo de expressão em que a subjetividade impregna sua percepção do espaço que lhe rodeia. São, portanto, “dominicais considerações” (ibid, p. 141), conforme o narrador. Não há discurso, somente a observação e subjetividade de Mbeve, que revela ainda outra faceta, a de artista/saxofonista:

(...) no bar do Hotel Africano, onde toca duas vezes por semana – às sextas e sábados, entre nove e a meia-noite – a moda são agora os ritmos vincados em que a repetição, que faz vibrar os corpos por fora, conta mais que o sentimento, que os erica por dentro. Onde se espera, portanto, que o saxofone martele mais que ondule, cicie ou sussurre. Mas Mbeve, já entrado nos cinquenta, não consegue libertar-se das velhas melodias em que a precisão das notas e a sutileza dos timbres contam tanto ou mais que esse alegre martelar. (ibid, p. 140)

A música de antes está na memória, Mbeve não consegue se libertar da memória porque ela é afetiva. O sentimento, contudo, não pode fazer parte da nova

ordem pós-colonial: na condição de artista amador, Mbeve não tem independência artística para tocar o que deseja. Antes, era impedido pelo colonialismo. Agora, pelo nacionalismo e os novos tempos de público consumidor de entretenimento. É preciso ter flexibilidade, mesmo em tempos supostamente mais democráticos: “evoluir é descomplicar”, conclui.” (ibid, p. 141)

O narrador apresenta o desenvolvimento do pensamento de Mbeve com minúcia, ao mesmo tempo em que vai preenchendo as lacunas de interpretação com informações. Nada é deixado em aberto, nem mesmo a desnecessária informação de que Mbeve tocava no bar do hotel às sextas e sábados. Está aqui um exemplo de como o narrador preenche todos os espaços da narrativa, condicionando e conduzindo a interpretação do leitor. São as reflexões de Mbeve sobre a arte (e autonomia do artista) que mudam a direção de seu fluxo de consciência:

A revolução é coisa boa, sentimo-lo na carne. Mas é também coisa fechada. Não lhe resta, assim, se não habituara-se a estes sons desencontrados, procurar mediar este conflito entre notas legítimas e infiltradas; e disfarçar, disfarçar muito para que aqueles que o ouvem não suspeitem desta intestina batalha. (ibid, p. 141)

Estabelece-se, assim, o conflito entre o novo e o velho, a ética e a estética. Reflete sobre sua condição: “Mbeve é um artista” (ibid, p. 144); “a música para ele é o principal (...) O instrumento dá-lhe poder (...) por dentro sente-se um incompreendido e moçambicano Coltrane disfarçado de funcionário”. Lamenta o fato de ser um talento que nunca terá(ia) uma chance; “tocaria músicas revolucionárias acompanhando um coro de mamas gordas como ele. Sem querer com isso diminuir as referidas canções, não é perspectiva que o satisfaça.” (ibid, p. 145) Reflete sobre como a arte seria recusada pela ideologia político-partidária da FRELIMO. “É tudo tão difícil.” (ibid, p. 146) contrasta sobremaneira com a forma como Josafate vê a revolução; abre o capítulo louvando a revolução. O capítulo fecha com a personagem afirmando o contrário daquilo que pensava no início do capítulo. Josafate torna-se mais amargo: tem uma casa melhor mas ressentido de não poder ter sido artista, oscilando entre o “lado bom e lado ruim” da revolução.

A memória da luta de libertação e da experiência revolucionária das zonas libertadas desempenhou assim um papel central na política e na vida após a independência, não só como um passado que reverberava no presente mas também como farol e referência na caminhada para o futuro. (BORGES COELHO, 2011, p. 2)

Apontamos ainda para outra personagem cuja trajetória no romance também será de oscilação entre o antes e o depois. Outro sujeito que migra (do norte do país) para a rua é Tito Nharreluga. Pobre, sem instrução, Tito encontra na cozinheira Judite apoio para aprender a viver na cidade. Ambos são apresentados no capítulo 8. Judite e Tito vão morar na casa 7, antiga casa do professor Pestana que, apesar de presente no ambiente na condição de “resquício”, não interage com os moçambicanos. Há interdição na comunicação entre o intelectual letrado e o moçambicano das classes mais baixas: “o cheiro que se desprende desta maneira é forte e acre, convidativo para quem a ele se habituou e afeiçoou, desagradável para o casal Pestana que observa a cena da escuridão da varanda, lá em cima.” (ibid, p. 110)

Tito e Judite formam um casal “de conveniência”, união em que há desejo, mas também há a proteção social que um oferece ao outro. Nem ela nem Tito Nharreluga contam com qualquer tipo de proteção por parte do Estado: vão morar na rua 513.2 pela sugestão de Filimone que, munido do poder que sua ligação com “O Partido” lhe confere, lhes oferece a habitação: “era, claro, um favor provisório que lhes fazia, sem papéis que o tornassem irrevogável.” (ibid, p. 117) Judite aceita, mas fica com receio de que haja cobrança do favor, “de outras e mais vis maneiras.” (ibid, p. 117) O narrador acompanha os pensamentos da personagem, que imagina duas cenas (a ficção *dentro da ficção*): uma, em que repele e foge dos avanços sexuais de Filimone, outra, em que se submete a Filimone e são ambos espancados por Tito. As duas soluções trágicas imaginadas por Judite revelam alguém que sabe sua desvantagem na escala social na sociedade moçambicana.

Assim, os casais Tito-Judite e Ferraz-Guilhermina contrastam quando analisados a partir da questão econômica. Tanto Judite quanto Guilhermina sonham em ascender socialmente e sabem que possuem qualidades para tal. O papel de Guilhermina vai ganhando força no decorrer da narrativa, ganhando mais poder de mando à medida que o poder de Filimone diminui. Seu marido pouco interfere no processo, ao contrário de Tito, que desestimula Judite chamando-a de sonhadora (logo ele, descrito pelo narrador como a personagem que mais sonha). Tito não quer que a solução venha de Judite, nem tampouco consegue ver futuro na construção de um negócio próprio. Já Zeca Ferraz, desejoso de voltar a ser apenas mecânico, vê em Alberto Pedrosa a solução para as dificuldades econômicas que a família

enfrenta (a cada vez menor circulação de automóveis em Maputo por conta das dificuldades econômicas que o país enfrenta no pós-revolução).

A cidade é também inóspita, tal como o meio rural: nem mesmo em tempos de revolução há chance para um moçambicano pobre e sem instrução no meio urbano. O destino de Tito Nharreluga retoma a problemática relação norte e sul, agora a partir da figuração dos obscuros campos de reeducação, instalados no norte do país.

“Um dia, Tito Nharreluga não voltou”, anuncia a primeira frase do capítulo 20. Segue-se breve descrição da derrocada de Tito, que não conseguira se adaptar à vida na capital, “voltara a deixar-se tomar pela velha insatisfação que há anos o atormentava, ao mínimo pretexto aflorando à superfície. Já nem a praia o conseguia domar.” (ibid, p. 276) “Nharreluga voltava com pequenas coisas e ela preocupou-se, perguntando-se onde as arranjava. De uma vez foi uma saca de arroz inteirinha, e ela quis saber.” (ibid, p. 276) “Mau prenúncio” (ibid, p. 277) “Nharreluga errava pelas avenidas da cidade.” (ibid, p. 277) Vira um pequeno ladrão. “Nharreluga ignorava as barreiras, habituado à falta delas no campo onde cresceu. (...) Esquecia-se do que Judite lhe ensinara: de que aqui era a cidade.” (ibid, p. 278) Aqui, é o ponto de vista de Judite explicando o comportamento de Tito.

Outro bloco de narrativa se inicia, agora pela perspectiva de Tito, que elucida seu desaparecimento: havia sido capturado pela polícia, era acusado de roubar os comerciantes da Baixa da cidade:

Nharreluga nada tinha a responder, nem sequer podia mostrar os papeis que lhe pediam que mostrasse (nunca, de resto, Valgy lhe dera papeis, mesmo nos tempos áureos da loja, quando de lá saíam cambraias de toda a espécie, temperos e frutas). (ibid, p. 279)

Continua o narrador, sobre a detenção arbitrária:

Ninguém lhe perguntou se roubara (e ele se apressaria a mostrar os bolsos desta vez vazios). Mandaram antes, com gestos bruscos, que subisse para um camião cheio de Nharrelugas como ele, rurais invasores silenciosos da cidade, de olhos brilhantes e fixos como pequeninos espelhos que, se não reflectiam inocência tão-pouco pareciam perceber alguma culpa. Não lhe disseram se podia ao menos ir a casa despedir-se de Judite e das crianças. Nharreluga também nem sequer perguntou. Assim, quando o sol se pôs, o cheiro doce do cacimbo foi apagado pelo fumo acre dos escapes de uma formidável coluna de camiões carregados como cachos, partindo rumo ao Norte. (ibid, p. 280)

A especificidade de Tito, cultivada ao longo do romance, agora desaparece de maneira trágica. A expressão “um caminhão cheio de Nharrelugas” agora transforma-o em coletividade, uma camada de homens pobres iletrados que são removidos à força da cidade de Maputo enviados, sem saberem o motivo, para os campos de reeducação. A narrativa acompanha Tito em seu retorno forçado ao norte: “viajam durante toda a noite” (ibid, p. 280), marcando os lugares que compõem o trajeto, mapeando-o:

A escuridão apaga os lugares – Marracuene e a vista majestosa do Incomati se espraiando; a Manhiça e o seu humilde arco do triunfo, que obriga os caminhões a baixar-se antes de entrar; a Palmeira e o seu velho coqueiro, nesta altura ainda de pé, ainda sobranceiro, falando do alto da sua idade para a vastidão da planície. No escuro, sem conseguir ver, guia-se a coluna pelos cheiros e num dado cruzamento quase se perde, atraída para um descaminho pelo cheiro doce da cana-da-açúcar crescendo em Xinavane. Mas prossegue a sua rota na direção do cheiro da castanha de caju assando na Macia, da castanha já assada que os camponeses, ainda vultos indistintos, atiram para os caminhões como quem atira arroz nos casamentos. Como se se atirasse arroz também nos funerais. (ibid, p. 281)

Continua-se nesse mapeamento lírico, “os lugares por onde passam, ainda estremunhados, segredam-lhes os seus nomes e Nharreluga confirma com a cabeça, como que dizendo que sim, que toma conhecimento deles para saber mais tarde por onde regressar.” (ibid, p. 281) Passam por perto de casa, e Tito sente “um cheiro intenso a casa, o cheiro de seu pai.” (ibid, p. 281) Continua o trajeto, continua o perfilhamento de nomes de lugares por onde o caminhão passa: “e, por fim, o grande rio Save, poderosa divisão, a frescura da sua água sobressaindo num lugar que há muito vai secando.” (ibid, p. 283) À medida que vão indo em direção norte, a matematicidade e urbanidade da rua 513.2 vai sendo substituída pela imprecisão de lugares percebidos não pelo olhar, mas pelo cheiro. A lógica fica na cidade, Tito e o narrador vão em direção à irracionalidade, à barbárie e obscuridade de um campo para prisioneiros condenados sem qualquer julgamento. Tito é levado para um campo de reeducação e lá é reconhecido pelo vizinho da rua 513.2: “o Comandante Santiago Muianga passeia-se devagar, as mãos atrás das costas, por entre as filas dos cativos viajantes.” (ibid, p. 283) Examina os prisioneiros, em sua singularidade em relação à aparência e as roupas que vestem. Reconhece Nharreluga. “- Tu moras naquela casa estragada quase em frente à casa do Secretário Filimone, não é verdade?” (ibid, p. 285)

O último contato possível com a racionalidade da rua está neste diálogo que será encenado com Santiago. Perceba-se a elaboração do trecho a seguir, no qual a incapacidade de articulação de uma resposta faz com que Santiago projete, no outro, sua própria consciência, de maneira que dialoga com Tito mas também consigo mesmo:

Quanto ao Comandante, não é só com Nharreluga que fala quando oferece a sua ajuda. Fala também consigo próprio, num diálogo paralelo ao principal, feito também em voz alta, de tal maneira que os dois diálogos se confundem. Estivesse Nharreluga mais presente e sem dúvida se confundiria, sem saber qual dos dois diálogos estava o Comandante levando a cabo. Dizendo sempre que sim, faz Nharreluga as vezes de prisioneiro e, também, de consciência do militar.

No espaço selvagem que é o norte do país, perde-se contato com a lógica da interação social urbana. Mais do que isso, entra-se em uma estrutura espiralada de duplicações e ambivalência que, ampliadas, se afastam da referencialidade (os lugares citados) presente durante o percurso: agora, estamos em um mundo onde a consciência interage com o meio de forma não racional. O diálogo desdobra-se em dois: o comandante que fala com Nharreluga, o comandante que fala consigo mesmo. Mas há, ainda um terceiro, encenado pelo próprio Tito consigo mesmo, evidenciado em “estivesse Nharreluga mais presente”, ou seja, a consciência de Tito está em outro lugar.

Tito é incompatível com a vida urbana; ele pertence ao campo, conforme Can (2014, p. 123):

Para além de incorporar uma figura da cultura tradicional moçambicana na materialista temporalidade retratada e, com ela, anunciar simbolicamente a guerra civil, JPBC entrega ao nguluví uma função simbólica mais ampla. E isto porque a trovada resume, numa só imagem, o fim e o recomeço, o esquecimento e a lembrança, e evita, a um só tempo, a dicotomia entre o verdadeiro e o falso, entre o local e o global. Trata-se de um movimento recorrente da poética de JPBC. Ao estabelecer um curto-circuito natural com o tempo linear, o autor sublinha precisamente o caráter cíclico da História.

A partir do que foi exposto neste capítulo, ressalta-se a visão crítica do narrador, na medida em que o romance recusa tanto o essencialismo colonial quanto a identidade revolucionária, que se constrói no apagamento da memória. De acordo com Bhabha, esse é um dilema de “dissemi-nação”: o performativo recusaria

a autoridade transcendente ou metafísica, numa temporalidade disjuntiva, cujo poder transformativo deriva de seu estado deslocado:

As contra-narrativas da nação que continuamente evocam e rasuram suas fronteiras totalizadoras – tanto reais quanto conceituais – perturbam aquelas manobras ideológicas através das quais “comunidade imaginadas” recebem identidades essencialistas. (ibid, p. 211)

A pluralidade costuma ser apagada em nome da “diferença do território” e da “mesmice do tempo”, que converte o “território em tradição” (ibid, p. 211) e unifica o povo. A fronteira, diferença em relação ao externo, acaba se convertendo em unidade interna, contra “a minoria, o exilado, o marginal e o emergente.” (ibid, p. 211):

A nação não é mais o signo da modernidade sob o qual diferenças culturais são homogeneizadas na visão “horizontal” da sociedade. A nação revela, em sua representação ambivalente e vacilante, uma etnografia de sua própria afirmação de ser a norma da contemporaneidade social. (ibid, p. 212)

Ao colocar-se na posição de cronista, no prólogo, o narrador ressalta seu papel de observador e afirma uma posição em relação não apenas à matéria narrada, mas em relação à história. É o narrador o elemento de intermediação entre ficção e realidade sem, contudo, sobrepor-se à história. No nível enunciativo, ele comenta a história, argumenta com/contra a ideologia nacionalista. No nível performativo, ele encena a ambivalência e cisão presentes tanto na sociedade colonial quanto na sociedade moçambicana pós-independência.

No romance, a representação da rua como fronteira remete às dicotomias herdadas do sistema colonial: a cidade de caniço/a cidade de cimento, a interdição dos espaços, as hierarquias e papéis sociais possíveis a serem desempenhados pelos indivíduos. A história, aqui, está em suspensão: o tempo é o momento presente, em que todas as interdições e hierarquias estão em reconfiguração. Deste modo, também as identidades se reconfiguram nos capítulos iniciais do romance, na expectativa do nascimento de uma nação livre do jugo colonial. A promessa, contudo, não se concretiza: a rua continua como espaço de interposição, que se intensifica pela construção dos “muros altos”, no epílogo – daí a melancolia no narrador que, nos momentos finais do romance, se coloca como parte da coletividade moçambicana: “onde está o mundo que antes tínhamos na mão, e que

hoje nem de cima da acácia de dona Aurora se vê? Muros altos.” (BORGES COELHO, 2006, p. 332)

Evidencia-se, portanto, a relação dialógica entre o sujeito e a matéria, da dupla posição em que se coloca o narrador: não abre mão da autoridade do texto (já que o produto final é composto essencialmente de sua voz), mas ao mesmo tempo reconhece seu pertencimento àquele contexto (lamenta-se pela forma como os acontecimentos foram se sucedendo). *Crônica da rua 513.2* é, portanto, narrativa que questiona fronteiras, identidades e hierarquias, que se dissolvem, em um primeiro momento, para recompor-se de maneira mais intensa, na exacerbação da cisão.

6 RAINHAS DA NOITE

Foi assim, gradualmente, que surgiu o projecto deste livro: alimentado pela leitura daquelas folhas e por suposições acerca daquilo que calavam, e ainda por outras buscas que o acaso com elas foi entretecendo. Consequentemente, não pode dizer-se que as linhas que vão seguir-se sejam em rigor a transcrição do conteúdo do caderno. Não só pelas razões apontadas mas também porque fui reparando, à medida que lia o texto, que nem sempre havia nele a preocupação de imprimir uma sequência lógica (suponho que é assim que se diz) aos acontecimentos relatados. Por vezes as coisas pareciam correr bem a este respeito, mas de repente mudávamos de lugar ou recuávamos no tempo, ou a autora deixava de falar num assunto quando este se encontrava à beira do desfecho. Era como se a preocupação dela fosse não transmitir algo a um putativo leitor mas apenas desfazer-se de uma carga diariamente acumulada a fim de ter espaço para absorver a carga nova do dia seguinte. Sim, reparando melhor verificávamos que no texto havia mais atenção ao interior dos dias que à sua sequência. (BORGES COELHO, 2014, Prólogo, p. 17)

*Rainhas da noite*²², o terceiro romance de João Paulo Borges Coelho aqui analisado, foi publicado em 2013. Borges Coelho já era romancista reconhecido e premiado, tendo já formado fortuna crítica que se amplia cada vez mais, chamado atenção da crítica literária africana de língua portuguesa que atua no Brasil.²³ Considerando-se o hiato temporal de dois anos entre a publicação de *Cidade dos Espelhos* e a publicação recentíssima da última narrativa, *Água – uma novela rural* (2016), percebe-se que Borges Coelho mantém a regularidade e proficuidade como ficcionista.

O trecho que abre este capítulo pertence ao prólogo do romance *Rainhas da noite*. Há um narrador em primeira pessoa que explica ao leitor as circunstâncias do romance; um autor figurado que reflete sobre as dificuldades da escrita do romance. O livro é seu “projeto”, gradualmente alimentado pela leitura de outro texto: um diário escrito de maneira tão intimista que o narrador reclama a ausência de sequência lógica. Há, portanto, um livro dentro do livro (remetendo, ainda mais uma vez, à ideia da “caixa russa” evocada por Lourenço do Rosário), escrito a partir de relatos, por vezes desconexos, encontrados em um diário. Diário esse tornado romance por um narrador que é, ele mesmo, um dos eixos narrativos do romance.

²² A edição de *Rainhas da noite* que foi utilizada nesta análise é a versão digital disponível na biblioteca do aplicativo Kobo, ISBN: 9789722126533.

²³ Fato que, contudo, ainda não foi suficiente para garantir a publicação dos livros do autor no Brasil – que por sua vez, reflete-se no próprio uso de livro em versão digital nesta tese.

“Consequentemente, não pode dizer-se que as linhas que vão seguir-se sejam em rigor a transcrição do conteúdo do caderno”, diz o narrador, assumindo a interferência no diário. Assumimos nesse momento que o diário é, na verdade, dois: o diário “original” e sua versão adaptada pelo narrador, de carácter menos intimista e mais objetivo. *Rainhas da noite* se apresenta, no prólogo, como um romance sobre a escrita de um romance, um romance de metalinguagem – em total contraste à matematicidade do início de *Crónica da rua 513.2*. Paradoxalmente, ambos, a seu modo, explicitam a mediação ficcional da representação.

Em *Rainhas da noite*, há dois relatos subjetivos, um dentro do outro. A primeira voz que aparece para o leitor é a de um sujeito que fala a partir da cidade de Maputo contemporânea. Ele descreve para o leitor, no prólogo, a forma como “surge” a ideia do romance, o momento anterior à escrita propriamente dita. Segundo o narrador, por acaso chega às suas mãos um diário escrito por uma portuguesa durante o tempo em que ela morou em Moatize, província de Tete, no período colonial. Partindo de um prólogo no qual o narrador apresenta para o leitor as circunstâncias do aparecimento do diário, as duas linhas narrativas vão se cruzando, intercalando as vozes do presente (o narrador sem nome) e o passado (o diário de Maria Eugénia). A conexão entre essas duas linhas é Travessa Chassafar, o moçambicano que havia convivido com Maria Eugénia em Tete e que é encontrado também por acaso pelo narrador em Maputo, passando a servir como contraponto e/ou complemento e/ou informante ao relato do diário. Além disso, o narrador contemporâneo busca em documentos, no Arquivo Municipal, um terceiro contraponto ao relato escrito de Maria Eugénia e o relato oral de Travessa Chassafar. São, portanto, três fontes históricas, de três lugares distintos: o relato da vida cotidiana e privada, escrito, da estrangeira que subitamente se vê no interior da África sob domínio colonial; o relato oral do moçambicano que cresce no colonialismo e que toma parte nas lutas pela libertação ao mesmo tempo em que trabalha servindo a elite colonial; os documentos oficiais, registros da história esquecidos e negligenciados dentro do Arquivo Municipal. Configuram-se duas linhas narrativas: uma do passado colonial, rural, arcaico; a outra do presente contemporâneo, da modernidade urbana, do letramento e intelectualidade. Linhas que se cruzam e que condensassem as múltiplas faces da moçambicanidade.

O espaço selvagem de *As duas sombras do rio* e o espaço urbano de *Crónica da rua 513.2* estão condensados em *Rainhas da noite*, intercalando-se à

medida que a narrativa avança. A estrutura do romance constrói entre os dois espaços uma relação cíclica, duas linhas temporais lineares que, ao avançarem, vão se entrecruzando. Ao final de cada capítulo (são nove ao todo), o narrador contemporâneo reaparece, em uma seção separada chamada “notas”: ali, ele comenta a ação e também realiza as suas próprias, dando ao leitor outras dimensões (histórias, sociais etc.), além das que estão presentes no diário. A narrativa fecha com um epílogo, novamente enunciado pelo narrador contemporâneo. A estrutura de *Rainhas da noite* poderia ser expressa do seguinte modo:

Prólogo (narrador contemporâneo) + diário de Maria Eugénia (passado) + notas (narrador contemporâneo) + diário de Maria Eugénia (passado) + notas (narrador contemporâneo) + diário de Maria Eugénia..., sucessivamente até o epílogo, após o capítulo 9. Esta estrutura em cadeia, com pontos de contato, permite, conforme dissemos, um avanço linear das duas narrativas ao mesmo tempo em que mostra simultaneamente o passado rural, colonial, e o presente urbano, pós-colonial. A perspectiva comparatista que se estabelece permite ao leitor estabelecer paralelos entre os dois momentos da história de Moçambique.

Entretanto, diferentemente dos dois outros romances anteriormente analisados, é a metalinguagem, e não a história, em destaque em *Rainhas da noite*: a consciência de que a linguagem é a mediação entre os sujeitos e o real; a consciência de que o diário, o testemunho oral de Travessa Chassafar e os documentos consultados pelo narrador no Arquivo são versões sobre o acesso ao passado. Aqui, o literário está explicitado pelas epígrafes, pelo prólogo enquanto reflexão sobre a escrita do livro, na consciência de que há o tempo da ação e há o tempo da escrita, do registro da ação, sob diferentes gêneros: o documento, o relato oral, a escrita intimista, a linguagem literária que organiza e confere valor estético à história.

A partir do aparecimento de um narrador alter ego do escritor, este capítulo busca analisar em que medida a obra de Borges Coelho incorpora, para além e no bojo da já antes abordada discussão sobre a moçambicanidade, a expressão do *eu*, a emergência do sujeito na produção do conhecimento. Mais do que isso, tem-se a explicitação de que é a literatura, e não a história, que se explora aqui: na ênfase da composição do livro no prólogo, na busca do narrador por evidências para construir uma interpretação do passado colonial, na comparação entre os relatos fornecidos

pelas fontes, na transformação de tudo em um romance no qual o “autor” (como escritor e como historiador) também é figurado, em seus dilemas, angústias e incertezas. E, principalmente, na recusa de uma história totalizante pela consciência de que o passado não existe no singular: a história é feita de versões.

Em *Rainhas da noite*, o romancista (historiador) coloca-se explicitamente para o leitor como mediador entre a matéria histórica e sua escrita, problematizando literariamente a própria escrita da história. Assume, na voz em primeira pessoa, seu papel de selecionador e organizador de discursos, o mesmo que já desempenhara em *As duas sombras do rio* e *Crônica da rua 513*.² Contudo, nos dois primeiros romances analisados, esse papel do narrador revelava-se implicitamente ao leitor. Em *Rainhas da noite*, o narrador não apenas se revela como organizador, mas também problematiza esse papel: narra suas frustrações, dificuldades e dúvidas, deslocando a noção de “realidade” da matéria histórica para o seu próprio discurso. Os documentos, o diário e o testemunho não são reais, são representações literárias. A realidade está no discurso do narrador/autor/historiador, na expressão da subjetividade do sujeito que fala, que interage com a matéria narrada, que se transforma em matéria literária, que se alteriza.

6.1 A ESCRITA DE SI, O TESTEMUNHO, A HISTÓRIA

De acordo com Diana Klinger (2006, p. 10), é característica da literatura contemporânea “uma forte presença da primeira pessoa e um olhar sobre o outro culturalmente afastado”. Esse movimento de “alterização do eu” está na origem das duas tendências da literatura contemporânea: o retorno do autor e a virada etnográfica. Em sua tese *Escritas de si, escritas do outro*, Klinger analisa três romances contemporâneos que realizam uma articulação entre autor e “figuras marginais da sociedade”, evidenciando os problemas da representação (tanto no sentido artístico quanto no sentido político) da subalternidade. Segundo Klinger (ibid, p. 12), a chamada virada etnográfica excede o campo das artes, implicando em uma “‘transfronteirização’ do conhecimento a partir da problemática da cultura.” E é na exacerbação da subjetividade que a ideia da representação entra em crise, na medida em que emerge o problema do ponto de vista. Desafia-se, portanto, o status da escrita, do sujeito e do objeto:

(...) participam *simultaneamente* das duas tendências da narrativa contemporânea, que chamamos aqui de 'retorno do autor' e de 'virada etnográfica'. (...) a construção da figura do "outro" vinculada à presença marcante da primeira pessoa, desconfia da transparência e da neutralidade, e assim questiona a ideia de representação. Ora, o que resulta mais instigante é notar que a própria antropologia tem desenvolvido uma crítica da representação exatamente a partir do momento que o antropólogo começou a olhar a si próprio. (ibid, p. 13)

A crítica, em termos gerais,

(...) tende a refletir sobre o próprio sujeito da escrita (...) de maneira que, o "retorno do autor", entendido tanto como marcas autobiográficas quanto como referências à situação de enunciação, é o ponto de confluência entre uma tendência literária e uma epistemológica. (ibid, p. 13)

A autora afirma que "falar de si" seria sintoma da espetacularização do sujeito, da visibilidade do privado, o *zeitgeist* do contemporâneo. Contudo, a escrita de si também é marca inscrita "no horizonte da formação da identidade nacional, seus conflitos e suas transformações." (ibid, p. 21) Haveria duas hipóteses para explicar o retorno do autor: "forma de questionamento do recalcado modernista do sujeito" (ibid, p. 21) ou pela atuação midiática do autor. Independente disso, o movimento da literatura é o mesmo das outras ciências, como da antropologia ou história, "no qual a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento de identidade." (ibid, p. 39) Para Klinger, compreender a emergência da auto ficção significa compreender "não somente os discursos assinalados por Foucault mas também outras formas modernas, que compõem uma certa "constelação autobiográfica": memórias, diários, autobiografias e ficções sobre o eu." (ibid, p. 41) Klinger afirma que "toda epistemologia moderna está fundada sobre a noção de representação":

(...) a auto ficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência própria à escrita, ou seja, pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?). Reconhecer que a matéria da auto ficção não é a biografia mesma e sim o mito do escritor (...) uma figura que se situa no interstício *entre* a 'mentira' e a 'confissão'. A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar (...) a auto ficção como uma *performance* do autor. (ibid, p. 56)

A autoficção, segundo a hipótese de Klinger, seria a possibilidade da dramatização de si (ibid, p. 58) na qual o sujeito se desdobra: “ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e *personagem*”, pensando ambos como construção simultânea de autor e narrador: “quer dizer, trata-se de considerar a auto-ficção como uma forma de *performance*” (ibid, p. 59), entendida como o caráter teatralizado da construção da imagem do autor:

(...) tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma *produção* de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado enquanto sujeito de uma *performance*, de uma atuação, que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas *falas de si*, nas entrevistas, nas crônicas e auto-retratos, nas palestras. Porquanto, o que interessa do autobiográfico no texto de auto ficção não é uma certa adequação à verdade dos fatos, mas sim “a ilusão da presença, do acesso ao lugar de emanação da voz”. (ibid, p. 59)

O autor é, deste modo, construção, “que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele” (ibid, p. 59), na analogia com a performance teatral: “como no texto de ficção, no espetáculo teatral espaço e tempo são ilusórios, no teatro e no romance tudo remete ao imaginário.” (ibid, p. 60)

Em “Ondjaki e João Paulo Borges Coelho: narrativas e(m) transição”, Rita Chaves (2010) já havia apontado o elemento autobiográfico em *Bom dia camaradas*, do angolano Ondjaki. Essa narrativa mostra, por intermédio de um narrador em primeira pessoa, as contradições e dificuldades da vida cotidiana da Angola pós-independência e ainda em guerra civil: a convivência das crianças com a violência brutal – por vezes banalizada, por outras mitificada; as peculiaridades e contradições de um país em busca da reconstrução identitária. *Bom dia camaradas* apresenta uma natureza híbrida, no qual o relato autobiográfico se confunde com a ficção, e/ou vice-versa. Relativizadas as fronteiras entre os gêneros, abrem-se novas possibilidades interpretativas e diferentes formas de perceber o texto literário. Enquanto o enredo se apoia em uma base real, o cotidiano dos habitantes de Luanda na década de 80, os eventos e personagens têm muito mais liberdade para transitar e cruzar as fronteiras do ficcional, podendo ser moldados e manipulados de acordo com os pressupostos que a narrativa deseja imprimir.

Apesar de não ser um romance autobiográfico, *Rainhas da noite* sugere a relação identitária entre o narrador e o autor. *Rainhas da noite* é um romance, uma

obra ficcional na qual há um artista que fala, que se dirige ao leitor assumindo sua condição de autor, de construtor daquele espaço ficcional. A escrita no romance deve ser percebida de duas maneiras: como espaço de criação, na ênfase na linguagem como construtora de realidades, e como espaço de recuperação da história e da memória do período colonial. O artista, deste modo, desdobra-se, aparecendo enquanto escritor, na busca pela estética, e enquanto historiador, na busca pela ética. O espaço da escrita é, deste modo, não apenas criação ficcional mas também recriação de versões de passados possíveis, um ato político de dar visibilidade a vozes silenciadas pela opressão colonial, engajando-se a seu modo na pluralidade democrática. O artista como mediador das vozes que emergem com o fim da opressão colonial.

Para Beatriz Sarlo (2007), a emergência da subjetividade enquanto produtora de discurso redimensionou o peso da memória e do testemunho como fontes de reconstituir o passado. A partir da guinada subjetivista das ciências humanas no século passado, modifica-se também a relação dos sujeitos com o passado porque toma-se consciência da incompletude de qualquer discurso sobre o passado, por mais objetiva que essa se possa querer. Para Sarlo (2007, p. 17), “esse reordenamento ideológico e conceitual do passado e seus personagens coincide com a renovação temática e metodológica que a sociologia da cultura e os estudos culturais realizaram sobre o presente.” De modo que (ibid, p. 19)

(...) a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas. Restou-se a razão do sujeito, que foi, há décadas, mera “ideologia” ou “falsa-consciência” (...) Por conseguinte, a história oral e o testemunho restituíram a confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada.

A emergência da subjetividade se apoia, de acordo com Sarlo, na visibilidade que aspectos da vida pessoal adquiriram enquanto manifestações contrárias às ideologias dominantes da esfera pública. São testemunhos de sujeitos cujas vozes só se puderam fazer ouvir porque se pôs em xeque a autoridade e pretensa objetividade dos relatos documentais e oficiais. A fala dos silenciados se faz ouvir, a fala do discurso oficial é desacreditada e redimensionada dentro de um campo de discursividades infinitas. Sarlo nos alerta para o problema da confiabilidade do relato da memória e do testemunho individual; de fato, o

testemunho está sujeito a contaminações de diversas ordens, especialmente emocionais.

Contudo, é importante lembrar que a questão da aceitação do testemunho, sua confiabilidade, está ligada à relação que o ocidente estabeleceu entre escrita e oralidade. A palavra falada não tem valor jurídico. Ela vale mediante documentação. A sociedade ocidental acredita, deste modo, que a escrita oferece estabilidade, segurança e objetividade ao discurso. O documento materializa o discurso. A palavra perdeu o valor no ocidente; o indivíduo iletrado não é um cidadão pleno na sociedade ocidental. Isso contrasta com sociedades que tem a oralidade na base de sua organização enquanto sociedade. Coube à pesquisa antropológica, entre os séculos XIX e XX, evidenciar as duas maneiras de conceber a organização social e construção do conhecimento. E quando o próprio método antropológico é confrontado com essa outra forma de conhecimento, dependente da sabedoria, evidenciam-se as incompatibilidades e impossibilidades resultantes.

Sharpe (apud BURKE, 1992, p. 41) afirma que até o século XX, a escrita da história foi dependente dos feitos dos “grandes”, considerando “a experiência da massa do povo no passado como inacessível ou sem importância; não a considera um problema histórico.” Sharpe se propõe a falar, assim, do ponto de vista baixo, que deseja “explorar as experiências históricas daqueles homens e mulheres, cuja existência é tão frequentemente ignorada, tacitamente aceita ou mencionada apenas de passagem na principal corrente da história.” Pois, a “história das “pessoas comuns”, mesmo quando estão envolvidos aspectos explicitamente políticos de sua experiência passada, não pode ser dissociada das considerações mais amplas da estrutura social e do poder social.” (ibid, p. 54) O desafio do historiador é, portanto, “situar um conhecimento social dentro de seu contexto cultural pleno, de forma a ele poder ser estudado mais em um nível analítico que apenas em um nível descritivo.” (ibid, p. 58) A modificação do objeto de análise e da metodologia utilizada pelo historiador podem fornecer sentido de identidade e sentido de origem ao povo, não mais tomado como uma massa mas sim como um conjunto formado por especificidades inserido em espaços de discursividade.

Do mesmo modo, Veyne (1978) afirma que fatos por si só não têm dimensão absoluta; a importância dos fatos depende do critério utilizado pelo historiador. Ele questiona o termo “história geral” cujo eixo, tradicionalmente, foi a história política e que mantém seu foco na economia, na sociedade e na civilização. Para Veyne

(1978, p. 33), o horizonte factual é indefinido, “um acontecimento só é conhecido mediante indícios e que qualquer fato da vida de todos os dias é indício de algum evento (quer esteja catalogado, quer durma, ainda, na floresta do não-factual) (...) estamos longe de saber conceptualizar todas as pequenas percepções que compõe o vivido”. A história com letras maiúsculas, de tom universalizante, não existe. O que existe é a “história de”:

Um acontecimento só tem sentido dentro de uma série, o número de séries é indefinido, elas não se ordenam hierarquicamente e veremos que também não convergem para um geometral de todas as perspectivas. A ideia de história é um limite inacessível ou, antes, uma ideia transcendental. (ibid, p. 35)

Assim,

(...) o interesse do historiador dependerá do estado da documentação, de suas preferências pessoais, de uma ideia que veio à mente, do pedido de um editor, de debate quanta coisa mais? Mas, se com essa pergunta se pretende saber pelo que deve um historiador interessar-se, então qualquer resposta é impossível: concordaríamos em reservar o nobre nome de história a um incidente diplomático e em recusá-lo à história dos jogos e esportes? É impossível fixar uma escala de importância que não seja subjetiva. (ibid, p. 37)

Ao assumir a posição do historicismo sobre a subjetividade da história pela sua vinculação com a discursividade, Veyne afirma que tudo é histórico e que a história é respostas às indagações de seu tempo. Sendo “perguntas” e “respostas” conceitos abstratos (ao nível da discursividade), e não materiais (ao nível da práxis), Veyne desnuda a subjetividade individual comandante da escolha de determinado tema, de modo que “os limites da objetividade das explicações históricas reduzem-se, em parte, ao fato de que cada historiador consegue aprofundar mais ou menos a explicação.” (ibid, p. 42) Qualquer fato é matéria para o historiador, nem mais ou menos interessante. E sendo toda descrição seletiva, o historiador deve ter em mente a impossibilidade de se descrever uma totalidade. Toda historiografia é subjetiva:

(...) a escolha de um assunto de história é livre, e todos os assuntos são iguais em direito; não existe História e nem mesmo “sentido da história”; o curso dos acontecimentos (puxado por alguma locomotiva da história verdadeiramente científica) não caminha numa rota traçada. O historiador escolhe, livremente, o itinerário para descrever o campo factual, e todos os escolhidos são válidos (mesmo que não sejam tão interessantes). Dito isso, a configuração do terreno factual é real, e dois historiadores, tomando o

mesmo caminho, verão o terreno da mesma maneira ou discutirão, muito objetivamente, qualquer incompatibilidade. (ibid, p. 46)

Assim, o século XX assistirá a uma gradual substituição do historicismo por uma perspectiva que começa a problematizar o “fazer história”. A pesquisa histórica gradualmente abre espaço para novo entendimento do conceito de evento – ainda compreendido sob aspectos do estruturalismo, mas sem, contudo, perder a temporalidade ou o contexto social de vista. Essa movimentação culminará no movimento que será conhecido como Nova História (história das mentalidades, história cultural, micro-história), ou a recusa de uma história com qualquer pretensão totalizante. Isso se deve à modificação do estatuto da linguagem enquanto conjunto de estruturas capazes de reproduzir “uma” realidade, no singular, como se estática e imutável. Sendo a escrita dotada de uma lógica interna própria, composta de mecanismos discursivos e retóricos, é, contudo, também dependente do ambiente pragmático que a cerca. Também se acrescenta agora à equação a figura do leitor como construtor de sentido. São as mudanças de paradigma do fazer historiográfico – a consciência de que ambos são formas – que acabam por aproximá-lo da ficção. Nesse sentido, o historiador seria aquele que se atém aos fatos, à verdade, e o escritor aquele que não necessariamente tem compromisso com a realidade. O rebaixamento da autoridade do produtor do discurso, ocorrida tanto na história quanto na literatura, corresponde, segundo Flory (ibid, p. 203), a “uma abertura reflexiva pela liberdade da forma e pela dialética que esta realiza com o conteúdo.”

Ainda mais uma vez a discussão sugere imagem construída por Lourenço do Rosário para discutir as “assimetrias” vigentes em Moçambique (que impedem, segundo ele, a constituição do sentimento de nacionalidade moçambicano). Essas “assimetrias” servem, aqui, a outro propósito: pensar a estrutura do romance *Rainhas da noite*: a caixa russa, ou uma caixa dentro de outra caixa. É o primeiro romance de Borges Coelho em que há perspectiva em primeira pessoa. Não apenas isso, mas aqui, a dicotomia e a dualidade expressas em outras dimensões nos romances anteriormente analisados dobram o romance em duas narrativas.

6.2 DOIS NARRADORES

6.2.1 O NARRADOR CONTEMPORÂNEO

Em *Rainhas da noite*, os dois eixos são as vozes narrativas: a voz de Maria Eugénia e a voz do narrador. Uma passada, a outra, presente. Consideramos como eixo principal a voz do narrador contemporâneo, que se coloca como (inter)mediador das vozes e textualidades. Há, conforme dissemos, uma narrativa dentro de outra. Chega às mãos de um narrador, quase que como acidente, um “caderno de capas negras”, o diário de uma portuguesa chamada Maria Eugénia Murilo, que viveu em Moatize, província de Tete, durante o período colonial. Intrigado com o diário, o narrador (homem letrado, erudito), revela-se obcecado pela narrativa sem, contudo, conseguir mais informações. O acaso é responsável por fazê-lo encontrar Travessa Chassafar, ex-criado de Maria Eugénia cujo nome, único, o denuncia para o narrador. A partir de encontros com Travessa, o narrador intercala a leitura do diário e a busca por documentos no Arquivo Municipal. Em *Rainhas da noite*, Borges Coelho estabelece novamente um vínculo com a história, tal como em *As duas sombras do rio* e *Crónica da rua 513*.² Contudo, neste romance, a vinculação se manifesta também na consciência do narrador protagonista sobre a escrita da história e seus métodos. No prólogo do romance, o narrador afirma:

Quanto a ele, possuía já nessa altura aquilo que mais tarde se veio a dizer ser uma boa consciência política, e revoltava-se com a constatação de que os brancos até do nome das pessoas dispunham a seu bel-prazer. Riam-se de ele ter um nome assim – Travessa. Riam-se também de outros nomes comuns como Sabonete, Tábua, Pequenino, Fifteen ou Sixpence. Achavam que os pretos se tinham em tão pouca conta que não conseguiam distinguir-se dos objectos. Não lhes ocorria que pudesse haver energia na aspiração aos objectos que essas palavras designam; mais ainda, que pudesse haver beleza nos sons que essas palavras transportam, para lá do seu significado mais imediato. Segundo a curiosa interpretação de Chafassar, o significado é uma coisa que se imagina, é preciso conhecimento para chegar até ele. Já no caso do som as coisas são bem mais simples, até uma criança ele pode agradar ou assustar. Afirmou que a cultura dos africanos é chegada a coisas concretas, sem muitos pensamentos que as compliquem. Embora não o tenha dito exatamente desta maneira, era sem dúvida isso que queria dizer quando lembrou que, em pequeno, as outras crianças costumavam transformar o seu nome numa cantiga (Travessôô! Travessôô!) só para sentirem o prazer de encher a boca com essa alegre palavra da qual desconheciam completamente o significado (no meio da miséria em que viviam, como podiam conhecê-lo?). E, ao constatar tanta importância atribuída ao seu nome, o pequeno Chassafar enchia-se de orgulho. Ele próprio só muito mais tarde, na altura em que começou a servir nas casas

dos brancos, veio a saber o que na verdade a palavra travessa queria dizer. (BORGES COELHO, 2013, cap. 1, p. 52)

O primeiro contato do leitor com *Rainhas da noite* é por meio das epígrafes, tal como em *Crônica da rua 513.2*. São três no total. A primeira, de autor não identificado, diz: “sempre que se tocam, é a ficção que infecta a realidade e não o contrário. Tudo passa a ser ficção. A realidade deixa de existir.” Duas outras epígrafes se seguem: a primeira, um trecho de Nabokov; a segunda, um poema de Camões. Segundo Ferreira (2014, p. 45),

(...) as três epígrafes veiculam informações importantes e mutuamente complementares. Enquanto a frase inicial e o pensamento de Nabokov apontam no sentido da dimensão histórica e memorialística do romance, o excerto do soneto camoniano constitui o primeiro sinal de que a narrativa lidará com o tema da dor associada ao pensamento.

Tal como em *Crônica da rua 513.2* há um prólogo; contudo, a voz aqui é em primeira pessoa. O prólogo tem como função apresentar o narrador ao leitor por meio daquilo que Umberto Eco chama de “topos do manuscrito encontrado” (2003, p. 203). Sobre seu romance *O nome da rosa*, Eco afirma que o leitor deve aceitar o protocolo de leitura que se apresenta, “algumas reflexões bastante douradas e uma técnica de metanarratividade ao cubo, pois o autor não só está inventando de cabo a rabo um texto com o qual dialoga” (ibid). É preciso que o leitor aceite “este jogo de encaixes de fontes que confere à história um halo de ambiguidade, dado que a fonte não se mostra segura.” (ibid).

Rainhas da noite inicia da seguinte forma:

Nas soalheiras manhãs de sábado, acontecia-me por vezes parar à esquina da Avenida Kim il Sung a observar os livros usados expostos no passeio, em cima das esteiras de caniço ou caixas de cartão, e a deixar-me tomar pelas sensações desconhecidas que tudo aquilo em mim provocava. (BORGES COELHO, Prólogo, p. 1)

Note-se a forma pós-moderna misturada à modernidade da situação: as afirmações de subjetividade, de fantasia irônica, de memória nas epígrafes; o *flâneur* que anda pela cidade, a contemplação do cotidiano urbano, as sensações que dali decorrem. Uma pessoa que aparece em sua intimidade, desprovida de subterfúgios para o leitor. Contraste-se com o início de *Crônica da rua 513.2* (2006, p. 11): “A Rua 513.2 tem um nome aritmético.”

Observe-se a quantidade de informação dada ao leitor: “nas soalheiras manhãs de sábado, acontecia-me” indica que há um tempo que decorre, um hábito, um tempo em continuidade. Um sujeito que tem tempo livre no sábado pela manhã para andar pela cidade de Maputo (onde está localizada a Avenida Kim Il Sung). Ao ver livros sendo precariamente vendidos (expostos em esteiras de caniço, caixas de papelão), esse sujeito era tomado pela ambivalência. Note-se, portanto, que a primeira frase do romance já coloca um indivíduo vivendo uma experiência ambivalente em um tempo e lugar, tal como em *As duas sombras do rio*. O tempo é o contemporâneo, na cidade de Maputo contemporânea. Para confirmar essa percepção, o narrador não apenas menciona, mas descreve os arredores da Avenida Kim Il Sung. Inicia o relato presente no prólogo com a descrição de uma rotina, “acontecia-me por vezes”: revela-se o hábito de visitar os vendedores informais de livros, que expõem sua “mercadoria” nas calçadas, tal como em bancas de frutas ou legumes. O livro é, essencialmente, mercadoria nas ruas de Maputo. Mas se trata menos do livro como mercadoria-livro e mais do livro como mercadoria-qualquer, mais equivalente geral econômico e menos equivalente simbólico, cultural.

O narrador enquanto *flâneur* significa o anúncio da modernidade pela contemplação do cotidiano urbano. Marcam-se, contudo, as diferenças com a experiência parisiense analisada por Benjamin em Baudelaire. As galerias de Paris são substituídas pelos vendedores com livros roubados em cima de caixas de papelão, na rua. O narrador manuseia os livros. Um “folhear errático” lhe indica que vários dos volumes que estão à venda foram roubados de bibliotecas públicas. O narrador identifica temas e reflete sobre a origem dos livros, muitos marcados por carimbos de bibliotecas. Volta sua atenção para os vendedores, “na dúvida se devia olhar para aqueles vendedores como meros ladrões sem escrúpulos ou verdadeiros, embora involuntários, difusores de cultura e memória.” (ibid, p. 3) Estabelece juízo de valor sobre os vendedores ambulantes, critica-os por não verem diferença entre livros e outras possíveis mercadorias que possam querer vender. É o narrador quem instala, assim, o conflito entre letrados e não letrados. O narrador coloca-se como letrado, alguém que entende o valor de um livro (a mercadoria-livro), que entende o valor das bibliotecas públicas, em oposição aos vendedores, que não entenderiam esse valor (a mercadoria-qualquer).

Há uma quebra do tempo, marcada por “certa vez”. Novamente o narrador reforça a ideia de que frequentava o local, e que buscava, desta vez, um exemplar

específico de *A ilha de próspero*, do poeta Rui Knopfli. Procurava uma edição específica, revelando-se um erudito; um sujeito que goza de conforto material suficiente para engajar-se na busca por aquele livro específico, desejoso por relê-lo.

O narrador deseja comprar o livro; contudo, nas ruas de Maputo, o ritual da barganha é inerente a quaisquer situações informais de compra e venda. Começa a negociação do vendedor, que, “sagaz”, percebe o valor simbólico que o livro tem para o narrador. O narrador marca seu lugar mais uma vez: não é alguém que compre livros “com o propósito de limpar os vidros da casa” (a mercadoria-qualquer): é alguém que vê valor na matéria literária, mas não no produto. Apesar disso, não é capaz de convencer o vendedor a abaixar o preço do livro, ou seja, perde na retórica para o iletrado: “embora iletrado, o homem tinha o nervo de um verdadeiro comerciante.” O narrador espanta-se por guardar tantos detalhes desse dia, revelando ao leitor que este é o relato da memória: “lembro-me de ter ficado por ali, os pensamentos sem rumo nem propósito”. Irrita-se tanto com o vendedor que chega a pensar em denunciá-lo. Surpreende-se, no momento de escrita desse relato, com o próprio argumento, e reflete, usando parênteses: “(logo eu, que sempre acreditei não haver argumento moral que justifique a delação!)”.

O vendedor lhe mostra “um caderno de aspecto vulgar”, antigo: “Tratava-se de uma espécie de diário e estava assinado por uma tal Maria Eugénia Murilo”. “Era um texto privado. (...) não posso negar que me deixei acicatar pela curiosidade de quem pressente a possibilidade do nascimento de um enredo.” Trata-se, novamente, de metalinguagem:

Evidentemente que estou consciente do risco que corro ao narrar o episódio. Afinal, haverá expediente literário mais estafado que o do diário que encerra todos os segredos? No entanto, nada posso fazer a respeito uma vez que se trata de uma questão que depende menos de mim que de uma realidade que me limito a relatar com o rigor de que sou capaz. A haver um culpado, ele estaria no desequilíbrio entre a forma insensata como nós humanos, nos multiplicamos e as possibilidades limitadas que temos ao dispor para criar enredos: somos demasiados e vivemos demasiadamente da mesma maneira para que os acontecimentos estejam sempre a surpreender-nos com a sua singularidade! (BORGES COELHO, 2013, Prólogo, p. 10)

Chega à conclusão de que o caderno é mesmo um diário por sua imperfeição de enredo. Por ler um diário, diz que sente “desconforto de natureza ética”. Afirmar que o diário tinha

(...) esboços tímidos de uma espécie de romance de sabor autobiográfico. Sim, foi essa a impressão com que por vezes fiquei, a de que se exploravam caminhos em volta da ideia de um romance, ideia essa que no entanto nunca chegou a ser claramente assumida. (ibid, p. 17)

Interpreta a intenção do diário, pois haveria naquela escrita algo que remeteria à ideia de romance. “Variação de intenções (...) como se a autora e seu cortejo de fantasmas jogassem comigo uma espécie de jogo de cabra–cega.” A ironia, aqui, é explícita, já que é isso que Borges Coelho faz na ficção de *Rainhas da noite*: “pelas razões apontadas, insisto, só com boa vontade se encontrará um todo coerente nestes relatos. (...) verdadeiras ambiguidades na linha do tempo.” Ao narrador incomoda a suposta falta de linearidade do relato e a indefinição acerca da forma do escrito.

O narrador tece sua crítica ao diário como forma de avisar ao leitor algo que quer que seja percebido. Descreve seu trabalho de edição e de reescrita, e anuncia a presença da seção “Notas”. Afirma que trocou os nomes dos envolvidos na trama, e informa que havia um mapa e “duas ou três fotografias” dentro do caderno. Fala também de outra questão “ética” que o motivaria: “seguindo os mesmos processos, procurar aproximar as minhas notas do texto original, que é uma forma de dizer que também o meu texto não está isento de vulnerabilidades, necessitando portanto de reforços externos.” Acrescenta que são os documentos, “que mais se aproximam da verdade com que se chega ao espírito de uma época.” O narrador detalha ao leitor aspectos do planejamento que envolve a escrita de um romance, a metodologia da escolha da epígrafe. Afirma que quis dar ao “produto deste labor” o título de “Carvão”, nome de um icônico poema de Craveirinha, que, por sua vez, remete às minas de carvão na província de Tete, cenário da ação do diário. Associa, também, o carvão com a escrita do diário, brutalidade que esconde delicadeza. Por fim, acrescenta um último detalhe, o acaso instalando o momento excepcional na normalidade do cotidiano:

(...) olhando para a página de necrologia do jornal Notícias, deparei com um pequeno anúncio em corpo oito comunicando o falecimento, em Portugal, da senhora Maria Eugénia Murilo. O anúncio era assinado por um tal Travessa Chassafar. (BORGES COELHO, 2013, Prólogo, p. 34)

Termina o prólogo com uma data, localizando aquela escrita ficcional em um espaço e tempo real, “Maputo, 2 de Julho”, sem, contudo, especificar o ano.

O prólogo de *Rainhas da noite* menciona dois poetas de Moçambique, Knopfli e Craveirinha. Novamente, anunciando uma relação de similaridade e diferença, a expressão da ambivalência. O primeiro, o poeta fora do lugar, o outro poeta moçambicano. O segundo, o poeta nacional, com sua assinatura colada à da nação. Estaria aqui brincando Borges Coelho com sua condição outra no sistema literário moçambicano? Também nessa instância a posição do autor provoca uma perturbação. Pois, ao mesmo tempo em que o nacional se faz intensamente presente em sua obra (ficcional e não ficcional), sua condição luso-moçambicana, de homem branco, o aproxima da figura outra de Knopfli. Por outro lado, é preciso lembrar que o próprio Craveirinha é filho de pais de nacionalidades portuguesa e moçambicana. Duas faces de um estado dual inerente à moçambicanidade.

O narrador afirma que procura especificamente pelo livro de Knopfli, descrevendo todas as sensações que os versos deste lhe causam, em uma interação que se faz pela via da sinestesia. Por outro lado, o poema de Craveirinha é evocado por seus aspectos referenciais à matéria narrada: as minas de Moatize, o calor de Tete, a analogia que se estabelece entre a escrita da autora e os traços feitos pelo carvão. Craveirinha é o poeta da condição local, “eu sou o carvão”, uma afirmação que define o poeta e o insere no sistema colonial. Já a face evidente de Knopfli é, nesse contexto, a intertextualidade culta com Shakespeare. O espírito e o corpo, a alma e a matéria.

Fátima Mendonça, em “O Conceito de Nação em José Craveirinha, Rui Knopfli e Sérgio Vieira” (1984), afirma que a poética de Craveirinha faz emergir o elemento de afirmação nacional; ele seria “o primeiro escritor a apresentar o espaço geográfico moçambicano em termos de nação”. Sobre Rui Knopfli, afirma que “marca uma nítida relação de oposição com Craveirinha que traduzimos em termos de precisão versus ambiguidade” (ibid, p. 54). Segundo Mendonça, com Craveirinha

(...) surge pela primeira vez na poesia moçambicana escrita a afirmação nacionalista de comunidade de território: sob a forma de metonímia e através da enumeração sucessiva de quatro das grandes culturas obrigatórias – chá, sizal, tabaco e algodão – provoca-se a imagem de um Moçambique delimitado por três regiões suficientemente distanciadas entre si, às quais se associa cada um dos termos enumerados: sizal ao Norte, chá ao Centro, tabaco a Oeste e algodão como que a estabelecer a união, um pouco por todo o território. É pois José Craveirinha quem pela primeira vez projecta na área poética a imagem de uma comunidade de território a opôr-se à desintegração espacial que a política colonial preconizava através de slogans como “Portugal várias raças uma só nação”. (ibid, p. 55)

Ainda,

A poesia de Rui Knopfli tem um lugar na literatura moçambicana escrita; lugar que servirá para melhor se compreender e explicar o processo lento da evolução ideológica da pequena burguesia, ainda não terminado. Ela reflecte as contradições de uma classe que, sempre receosa do papel determinante das massas populares, evita até ao fim tomar partido. O universo poético de Rui Knopfli, oscilando entre as micaias africanas e o vinho português, projecta, ele também, a profecia da destruição de uma realidade que é afinal a única que o poeta consegue captar. Longe de ser a voz da tolerância, da inocência, como pretendia, Knopfli, que tal como Craveirinha, toma partido. Diferente, mas toma. Plasma-se lentamente nos desencantos e temores de uma camada socialmente híbrida, desembocando desoladamente nesse roteiro do passado, nessa descida aos infernos a que, não certamente por acaso, bem simbolicamente, chamou Ilha de Próspero. Porque Caliban são os outros de quem o poeta, auto-flagelando-se se distanciou definitivamente. (ibid, p. 61)

Craveirinha e Knopfli são poetas de Moçambique, Borges Coelho é ficcionista. Contudo, essa diferença se dissolve se pensamos que ambos os poetas partilham com Borges Coelho a condição de dualidade que é tão enfatizada pela crítica como característica de Knopfli. Ao evocar os dois poetas, Borges Coelho parece querer reivindicar seu lugar na literatura moçambicana, colocando-se ao lado deles, como mais um exemplo de artista que condensa em si a dualidade essencial constituidora da literatura moçambicana. Porém, ao mesmo tempo, a narrativa recusa ter por assinatura o título “carvão”. Craveirinha será a inspiração geográfica, contextual, quase naturalista do romance de Borges Coelho. Será sua matéria. Ao mesmo tempo, é a forma de Knopfli que é exaltada: é sobre ela, sobre a poesia do autor, que se direciona a vontade do narrador. Será sobre essa condição não-nacional que se dará a orientação autoral do romance, sua preferência mais íntima, da ordem da emoção e da evocação da primeira leitura daqueles poemas de uma nacionalidade não explícita. A vinculação à história, no romance, é mais um pano de fundo para a proposta da textualidade, com a metanarrativa e as diferentes camadas discursivas explicitamente sobrepostas, ressaltando o aspecto formal, técnico, literário. Ao mesmo tempo, também próxima à poesia de Knopfli, uma orientação mais intimista e subjetiva.

Segundo Ferreira (2014, p. 46),

A referência ao livro de Rui Knopfli, como motivo matricial do processo narrativo (sem a compra desse livro caro, não haveria a oferta do caderno), pode também ser entendida segundo outra perspectiva. Tendo sido publicado em 1972, o livro pertence, factualmente, à literatura anterior à independência de Moçambique. Ora, o tempo da história narrada na parte central do romance também tem que ver com a época colonial. O autor não se interessou, nos seus passeios de bibliófilo, pelos livros pós-coloniais. Podemos dizer que, de certa forma, já se preocupou com esses tempos em romances como *As Visitas do dr. Valdez* (2004), *Crónica da Rua 513.2* (2006) e *Campo de Trânsito* (2007), destacando-se este último título no que diz respeito às questionações ideológicas historicamente contextualizadas. A Ilha de Moçambique, poetizada no livro de Rui Knopfli, não aparece em *As Rainhas da Noite*. No entanto, a sua evocação não é inútil, porque o que caracteriza a sociedade da Ilha é, fundamentalmente, a miscigenação étnica e cultural, tão elogiada por Jorge de Sena e Miguel Torga. Em *Rainhas da Noite*, o romancista desloca a sua atenção para a região continental de Tete, totalmente diferente da índica ilha, mas uma das questões essenciais continua a ser a convivência entre culturas diferentes.

As cenas do prólogo do romance nos dão muitas informações sobre a Maputo ficcional de Borges Coelho. A informalidade e precariedade daquele tipo de comércio (o vendedor teme ladrões, teme que a polícia confisque seu dinheiro, o narrador tem medo de que os carros sujem o livro), a também precariedade dos serviços públicos (que leva as bibliotecas a serem constantemente saqueadas e ter seu acervo vendido abertamente nas ruas). Na disputa entre letrados e não letrados, enquanto os primeiros têm a erudição a seu favor, os não letrados têm a astúcia. Confrontam-se também o valor simbólico *versus* o valor material do livro: o mesmo livro de poemas que deleita o narrador pode se transformar em papel para limpar janelas.

A presença de vendedores ambulantes e o comércio informal de mercadorias sem origem comprovada são cenas apresentadas pelo narrador como típicas da vida urbana na sua Maputo ficcional. A astúcia do vendedor em perceber e negociar o interesse do narrador incomoda-o, colocando em perspectiva o valor de seu próprio letramento. Na vida nas ruas, a erudição é substituída pela habilidade em negociar melhor preço para sua mercadoria, para fugir da polícia por se estar praticando uma contravenção. Em um quadro mais amplo, as cenas do prólogo indicam uma cidade de Maputo onde faltam empregos formais e onde a ação da polícia é variável e o cumprimento da lei depende da disposição do agente; um outro nível de arbitrariedade policial.

É em Maputo que o documento adquire valor simbólico; na cidade, no espaço de modernidade, o trabalho braçal é substituído por ocupações especializadas, burocráticas, letradas. É na cidade que se veem repartições

públicas, bibliotecas (às quais o narrador faz referência no prólogo), hospitais (cena em que Travessa precisa de atendimento) e arquivos. O Estado, antes totalitário, agora se faz presente pelas instituições de valores democráticos.

O cenário do primeiro encontro do narrador com Travessa Chassafar é uma repartição pública. O narrador menciona que é mês de janeiro, mês de muitos impostos; descreve o lugar, as pessoas, em cenas da vida cotidiana em Maputo. O tom é, aqui, tão descritivo quanto em narrativas de terceira pessoa: “aqui e ali, vozes elevavam-se da multidão protestando contra o vício das autoridades de inventarem sempre novos procedimentos como se o fito fosse o de manter a besta sempre bem segura pela trela.” (BORGES COELHO, 2013, Cap. 1, p. 68) A ironia do narrador de *Crónica da rua 513.2* permanece; o que muda agora é a presença física do intelectual que enxerga, pela perspectiva contemporânea, a burocracia como mecanismo de prática de controle do cidadão. A cena e o comentário são parte de um conjunto de momentos em que a ficção é ferramenta de crítica ao sistema político e à administração pública de Moçambique.

A irônica descrição da situação na qual o narrador se encontra (é livre, mas ao mesmo tempo está “amarrado” ao sistema) é interrompida pela surpresa de ouvir o nome “Travessa Chassafar” naquele local. No romance de Borges Coelho, o acaso coloca o narrador e Travessa Chassafar no mesmo local, no meio da multidão. É novamente o momento de excepcionalidade que permite que a narrativa retome o rumo da reconstrução da história.

Tendo como justificativa as várias tentativas de estabelecer contato com Travessa (com fins de *descobrir a verdade*), o narrador percorre ruas e lugares de Maputo, *mostrando ao leitor a capital de Moçambique do início do século XXI*²⁴: menciona Prédio Pott, Avenida Zedequias Manganhela, o ponto de chapas na Avenida Filipe Samuel Magaia, o Mercado Central, num itinerário que percorre a Baixa, referências para o leitor. Pessoas se atropelam para pegar os chapas (*vans* que realizam o transporte público em Maputo), na “ferocidade de uma multidão ansiosa por deixar a cidade”. Mostra, por meio da descrição da imagem, o trânsito de pessoas que trabalham na cidade e habitam as periferias, a repetição da lógica

²⁴ É possível estabelecer comparação entre a cidade de Maputo em *Rainhas da noite* e a cidade de Maputo em *O olho de Hertzog*, na medida em que ambas se atentam a um olhar mais realista da cidade, separadas por um século. Os percursos do narrador aqui lembram a perambulação de Hanz Marhenzold, protagonista daquele romance.

da urbanidade contemporânea que separa e segrega, submetendo a maior parte da população à precariedade. Mantém-se, assim, a lógica excludente do regime colonial disfarçada.

Mais uma vez, repetem-se os percursos por Moçambique, recurso narrativo que consiste em mostrar ao leitor o deslocamento geográfico das personagens, listando os lugares pelas quais passam. O deslocamento, que poderia ser apenas *explicado* ao leitor (personagem partiu de lugar *a* para lugar *b*, é pormenorizado. Trata-se de um procedimento usual do autor: há os já analisados percursos das populações em *As duas sombras do rio*, a sequência das ruas de Maputo e a viagem de Tito Nharreluga em *Crónica da rua 513*.² Mas ainda há a andança de Mustafa Issufo pelo sul de Moçambique em “Balada da Xefina”, em *Meridião*; a viagem “burlesca” dos Odendaal em *Hinyambaan*; o mapa bordado com os caminhos do Islã em “O pano encantado”, de *Setentrião*, para citar alguns. Para Can (2014, p. 109), “as narrativas de JPBC diferenciam-se no contexto moçambicano por tornarem os espaços em cronologia e os tempos em topografia. A relação entre o tempo e o espaço desempenha um papel fundamental nas reflexões sobre a lembrança e o esquecimento, sobre o trânsito ou sobre a resistência ao mesmo.”

Tal como em outros momentos de sua ficção, Borges Coelho reclama, em *Rainhas da noite*, do estado de manutenção dos bens públicos²⁵. Essa questão aparece quando, na ausência de Travessa, o narrador passa a frequentar o Arquivo nacional em busca daquilo que ele chama “resquícios de fantasmas” (p. 35) Já os documentos são seu alimento. Cita o Boletim de Informação do Governo do Distrito de Tete:

(...) no monte Basimuane concentram-se periodicamente as populações de Carambo e N'cungas com vários feiticeiros, normalmente vindos do Malawi. Normalmente são aproveitadas estas concentrações para se fazer muita propaganda subversiva e cativar as populações, que cedem devido ao álcool, batuques e feiticismo. No meio dos papeis, que folheei vigorosamente, encontrei por fim a resposta a uma informação com o número 44/A/10, enviada pelo Administrador de Caldas Xavier, Isidoro de Sousa Ferreira, onde constava o seguinte: *É costume tradicional, e que*

²⁵ Talvez o momento ficcional de maior crítica à cidade de Maputo esteja no conto “A força do mar de agosto”, de *Meridião*, narrativa na qual a ironia é mais explícita e crítica: “mas o cheiro subia com o dia, nauseabunda exalação que até aos pássaros agoniava. E se é certo que não havia ali neófitos, não só porque todos lidavam com peixe envelhecido todos os dias mas, sobretudo, desde que os serviços municipais se desinteressavam da recolha dos lixos privados – que, no seu conjunto, passam a ser públicos, e portanto de ninguém – nunca porém as narinas comunitárias haviam experimentado tal pesadelo.” (BORGES COELHO, 2005, p. 129)

remonta a uma época muito recuada, os habitantes desta região dirigirem-se ao monte Basimuane a fim de precederem à invocação da chuva quando verificam que esta não cai na época própria, cerimónia a que dão o nome de M'patso" (ibid, cap. 3, p. 37)

Segue-se, a partir daí a descrição do ritual, tal como em *As duas sombras do rio*: a disposição espacial das pessoas no local, os agentes da cerimônia (“um velho ou uma criança do grupo”) e as ações que são realizadas (“oferece ao espírito da jibóia um bolo de milho e mapira, previamente preparado para o efeito”). Terminada a “leitura” do documento, o narrador afirma: “o conteúdo daquelas notas era decepcionante. Não que não tivesse interesse, sem dúvida que tinha, mas não havia como relacioná-lo com a pesquisa.” São as questões subjetivas do pesquisador (a dúvida, o acaso, a intuição presente no ofício do historiador) como moldura ao documento que, por sua vez, nos dá acesso ao relato etnográfico – em uma estrutura narrativa que mostra camadas de mediação envolvidas na narração dos acontecimentos.

A precariedade das instalações revolta o narrador, assim como ao próprio Borges Coelho, que reivindica a abertura dos arquivos nacionais moçambicanos como um direito à construção coletiva da história. A sociedade moçambicana não pode ser refém de uma versão apenas. Para Borges Coelho, a literatura aparece na ausência da história. No romance, é por meio dos arquivos públicos de Moçambique que o narrador vai preenchendo as lacunas da narrativa de Maria Eugénia, partilhando com o leitor as angústias e incertezas que assaltam o historiador em seu ofício. No trecho seguinte, ele reflete sobre os documentos em relação ao relato individual, apontando as limitações de um trabalho de reconstrução histórica baseado inteiramente em arquivos:

Caí em mim. Percebi o erro que era confundir a realidade com os papeis. Estes, além de nos imporem a perspectiva de quem os escreveu em detrimento de todas as outras, além de pressuporem causas e efeito ligando todas as coisas como se não existisse o acaso, desprezam em absoluto o tempo. Numa mesma caixa, lado a lado, convivem papeis referentes a acontecimentos separados entre si por muitos anos. Num deles, o objeto é por exemplo um Bernardo M'Boola desgastado, trémulo e doente, enquanto no seguinte o mesmo régulo é ainda jovem, ingénuo e confiante. Nada na letra diferencia os dois papeis onde o inspector Cunha o retrata, como se entre eles não tivesse decorrido uma vida inteira, um penoso processo a caminho do aviltamento e da desgraça. Lado a lado, repito. Dentro da mesma caixa. (BORGES COELHO, 2013, cap. 5, p. 39)

Assim como os episódios ficcionais anteriormente mencionados, também o trabalho do pesquisador em ciências humanas é atravessado pelo acaso e pela excepcionalidade. Novamente o acaso é determinante para o avanço da narrativa. Duas considerações sobre o que estamos analisando. Primeiro, a condição de encaixe da narrativa, pois ela é feita de partes (o diário, o arquivo) que não formam uma unidade orgânica. Há um trabalho etnográfico/narrativo que não recusa a colagem. Depois, a aceitação do acaso (que também nos remeteria, por analogia, ao surrealismo etnográfico) e da excepcionalidade nos trabalhos de pesquisa e escrita. O narrador de Borges Coelho vive essas dimensões mais intimistas na composição do texto: encontra no arquivo subsídios para estabelecer a relação, juntamente com o diário e a narrativa do Travessa contemporâneo, compondo entre a micro-história de Maria Eugénia e a visão macro da história de Moçambique: “Era urgente fugir desta armadilha, colher factos, algo que me trouxesse a sensação de que a história objectivamente evoluía. (...) Chegaria a todas as explicações com os papéis que conseguisse encontrar!” (BORGES COELHO, 2013, cap. 4, p. 58)

À medida que o quadro histórico vai sendo montado, com auxílio dos documentos encontrados no arquivo, as observações da autora no diário vão adquirindo outro significado, mais político. É por meio dos documentos no arquivo que a história do moçambicano Cambala e seu engajamento pela libertação do país do colonialismo torna-se mais clara. Descobrimos que o enfermeiro estava engajado na luta pela libertação de Niassalândia, que viria a ser o Malawi independente: “contou-lhe que ajudava o seu patrão com a distribuição dos cartões de propaganda do MCP, o partido de Banda” (ibid, p. 43), que viria a ser o primeiro presidente do Malawi independente.

Conforme o relato de Travessa ao narrador avança, com a frequência dos encontros entre os dois, cresce nosso aprendizado sobre os movimentos revolucionários pró-independência das nações africanas nos anos 60. A relação entre os moçambicanos, não compreendida por Maria Eugénia no diário, agora vai ser discutida no espaço público da cidade, nos encontros entre o velho Travessa e o narrador. Permanece, contudo, o temor e a suspeita da vigilância, que fazem o narrador afirmar:

De forma que nos encostámos a um muro baixo, à sombra rala de uma daquelas inomináveis árvores urbanas capazes de resistir a sucessões contínuas de actos de vandalismo (...). Quem visse de longe ficaria com a impressão de que levávamos a cabo uma obscura transacção. (BORGES COELHO, 2013, cap. 1, p. 79)

O trecho acima revela muito a respeito do contexto político e social de Moçambique ficcionalizado pelo romance, pois somente em um cenário de desigualdade social e vigilância a observação do narrador adquire sentido, uma vez que se chama atenção para, novamente, uma excepcionalidade: um homem branco engajado em conversa particular com um homem mais velho, cujas roupas velhas chamam a atenção do narrador. “Quem visse de longe ficaria com a impressão de que levávamos a cabo uma obscura transacção”, afirma o narrador. Aponta com efetividade, na mesma frase, duas questões que merecem destaque: o *apartheid* social ainda vigente em Maputo e a oportunidade que dá ao leitor de posicionar-se como observador da cena, colocando-se como uma terceira pessoa em seu próprio discurso em primeira pessoa. São momentos em que a *arquitetura* da ficção de Borges Coelho fica mais visível, expressando uma ficção de grande atenção aos detalhes.

Travessa Chafassar é o homem africano que viveu o período colonial no meio rural e que migra para a cidade após a revolução. Fez o mesmo movimento migratório do enfermeiro Cambala, que vem à cidade (e, portanto, ascende na escala social) participar do novo governo nacionalista, como se fosse um prêmio pela resistência no interior do país, onde a guerra de fato se instalou.

É nessas conversas que Travessa explica ao narrador o panorama político da região nos momentos logo antes e depois da revolução. À medida que o movimento revolucionário cresce, os encontros dos dissidentes na casa do régulo tornam-se mais frequentes: “se Travessa quisesse aderir tinha uma bela carreira pela frente. Talvez viesse a ser doutor, ou até administrador de Moatize! Cambala dava-lhe uns dias para pensar, mas que não demorasse.” (BORGES COELHO, 2013, cap. 5, p. 44) A tensão política aumenta com a prisão de líderes tribais e ativistas:

Só voltou a ver Cambala muito tempo mais tarde, nos primeiros meses da independência, mas essa não era altura de esclarecer segredos. Nessa época os conhecidos cruzavam-se na rua mas só falavam, na curiosa expressão de Chassafar, à superfície. Hesitava em ir por caminhos mais fundos, para não despertar fantasmas que a festa adormecera. Alguns

tinham razões para tal, outros apenas calavam pequenas humilhações passadas que não queriam nem lembrar. (..) (ibid, p. 78)

Sobre o relato de Travessa, o narrador afirma, em tom de cientista social que vê o outro como seu objeto de estudo:

fugia para o futuro, afastava-se já muito do período que me interessava, e portanto não lhe coloquei muitas perguntas a respeito. Não deixou contudo de despertar em mim um interesse geral respeitante à natureza daquilo que se passou depois do tempo referido no caderno, e também, há de reconhecê-lo, um interesse teórico relativamente às relações entre o tempo e a realidade. (ibid, p. 49)

No primeiro encontro (entrevista) que o narrador tem com Travessa Chassafar, personagem do diário com quem cruza, acidentalmente, em uma repartição pública nas ruas de Maputo, questiona-lhe sobre seu nome (do mesmo modo que a narradora do diário Maria Eugénia havia questionado). O narrador quer ouvir a *versão* do moçambicano sobre a origem de seu nome, considerado “estranho”. A resposta de Travessa vem por meio do discurso indireto livre.

Há, aqui, um narrador que narra o processo de obtenção da “matéria bruta” que servirá como matéria ao romance. Na entrevista, Travessa lhe conta a sua versão, do ponto de vista da subalternidade do regime colonial. No episódio retomado pelo narrador, Maria Eugénia afirma, no diário, ter questionado Travessa sobre seu nome tomando como problema, o que de fato era motivo de orgulho para o moçambicano, em um choque de valores. Impedido de falar por conta do sistema colonial, a versão de Travessa só poderá ser conhecida décadas depois. Em um sistema político totalitário. A política infecta as questões mais íntimas do cotidiano. Neste momento, o narrador se coloca em uma posição de contato, de compreensão, das duas versões: de Maria Eugénia e de Travessa. Contrapõe as opiniões, como se coletasse relatos que são fruto de contatos intersubjetivos.

Rainhas da noite, tal como os outros romances, se constrói sobre eixos narrativos. Aqui, contudo, eles se desdobram em mais pares: o eixo do narrador (do presente; da escrita – planejada – do livro; da escrita da história; do espaço urbano) e o eixo da narradora (do passado; da escrita – intimista – do diário; da vivência do cotidiano; do espaço rural). O romance condensa, portanto, várias outras *formas* além da romanesca: o diário (memória escrita), o relato (falado) memorialístico, documento (escrito a partir de uma perspectiva institucional): elementos que se

fundem, confrontam e se complementam na narrativa. Ao mesmo tempo, dois narradores em primeira pessoa (expressão da dualidade), sujeitos que interagem com a alteridade, que narram a partir de sua experiência com a alteridade. A racionalidade de um deles, o homem branco, o cientista social (metodológico, racional), contrasta com a emotividade da mulher, recém-chegada da Europa, “perdida” no meio da África, cujo relato também “se perde” entre a incerteza, a dúvida e os efeitos do sistema colonial na vida dos indivíduos, culminando em um diário que servirá de fonte de pesquisa histórica ao primeiro narrador. Maria Eugénia, em seu comprometimento com o diário, narra sonhos, sensações; vozes se sobrepõem em uma narrativa que também acaba oscilando entre o tempo da ação e o tempo da escrita.

Revela-se ao leitor uma multiplicidade de tempos: o tempo da ação do diário, o(s) tempo(s) das escritas do diário, tempo da ação do narrador; o tempo das vidas e os tempos de contar/narrar as vidas, relatos orais, relatos escritos e reescritos. Vida e texto em pé de igualdade. São várias instâncias narrativas, inclusive se considerarmos os elementos paratextuais. São fotos, documentos e recortes de jornais que revelam nesse pastiche o procedimento pós-moderno que percorre o romance. Porque também esses elementos (da ordem da visualidade) são textos. Ressalta-se a composição da obra, a metalinguagem, ao mesmo tempo encaixando histórias e descrevendo os espaços de cada camada de tempo; coisas fragmentadas, inconclusivas, laços indiretos; há muito mais espaços deixados vazios, ao contrário do que se observou nos outros dois romances aqui discutidos.

A presença do epílogo significa o fim da narrativa, mas não da ação, já que o narrador revela que continuará em sua busca pelo passado, investigando o diário a partir de outras possíveis fontes. *Rainhas da noite* termina porque também coincide com a morte daquele que está presente em todos os tempos narrados, Travessa Chassafar: é no homem moçambicano comum que reside a chave para a revelação não apenas da relação entre o passado (do diário) e o presente (do narrador), mas também a chave para identificação dos elementos que constituem o tecido da identidade moçambicana – tal como Leónidas Ntsato, no romance *As duas sombras do rio*. Diz o narrador: “vi o velho Chassafar algumas vezes durante o mês de Setembro. Do último encontro ficou-me uma sensação de desfecho difícil de precisar, mas persistente.” (BORGES COELHO, Epílogo, p. 1) Em seu último encontro, o narrador dá a Travessa o caderno de Maria Eugénia, o diário tão

solicitado pelo moçambicano: “nessa tarde do desfecho – chamemos-lhe assim – ele estava particularmente bem-disposto.” (ibid, p. 2) Nessa troca de presentes, Travessa dá ao narrador mais documentos, provas de um passado vivenciado: um “maço de papéis presos por um elástico. Do meio deles retirou duas ou três fotografias e uma factura de mercearia do Malawi, muito antiga.” (ibid, p. 3)

Descobrimos, aqui, que o mesmo acaso que fez com que Travessa Chassafar cruzasse com o narrador é também responsável pelo fim do *mukusswe* (feitiço) que Travessa acreditava ter dentro de si. O narrador, em suas últimas palavras, toma consciência da existência de outras temporalidades não exploradas pelo romance que acabou de escrever, revelando ele próprio espaços narrativos em branco e contrastando com seu discurso ultra informativo em *Crónica da rua 513.2*. Há, aqui, um narrador consciente de suas limitações porque tem consciência de sua própria historicidade:

Cá fora, dei-me conta de nunca lhe ter perguntado como tivera conhecimento da morte de Maria Eugénia Murilo. Há sempre uma nova questão na luta do caso contra o desfecho. Estive quase a voltar atrás como esse propósito. Mas, tal como ela mesma escrevera no caderno, as notícias se espalhavam de uma maneira sem explicação. Para quê tentar saber? Logo em seguida, veio-me à ideia que seria interessante conhecer os caminhos percorridos pelo caderno antes de me chegar às mãos. Portanto, a obsessão espreitava. Sacudi a cabeça para a afastar. E desde então tenho procurado resistir ao impulso de voltar àquelas esquinas à procura do maldito vendedor. (BORGES COELHO, 2013, Epílogo, p. 6)

6.2.2 A VOZ DO DIÁRIO

Rainhas da noite expõe tanto as estruturas de classe quanto as de identidade na estruturação da narrativa. O narrador do romance posiciona lado a lado as diferentes epistemologias, mas marca o seu lugar, ele é a voz ocidentalizada – a voz da racionalidade, do método. O narrador, homem branco, está no lugar hierarquicamente privilegiado; as outras vozes se submetem à sua. A segunda voz nessa hierarquia é a da mulher branca, europeia, que escreve, mas que também possui pontos de contato com a cultura africana. Esse ponto de contato é a esfera do mito. Portanto, marca-se o lugar de alteridade de ambos, mulher (branca) e homem africano. Note-se, contudo, que Travessa Chassafar (o homem africano) é objeto de observação tanto do narrador quanto da narradora – depende, portanto, da

voz de ambos os brancos para poder falar. A mulher africana ocupa o último lugar dessa hierarquia.

Em *Rainhas da noite*, a comunicação entre a mulher branca e a mulher africana é desprovida de palavras, sendo apenas gestual. Observe-se também que a comunicação entre mulheres africanas e homens africanos não é nem descrita ou representada no romance, pois localiza-se num local de alteridade de muita distância em relação ao sujeito hegemônico. Esse movimento de localização das vozes no romance de Borges Coelho nada mais é do que um mapeamento no qual as questões de classe e identidade fundem-se em um “materialismo identitário”, pelo cruzamento da posição do sujeito em relação à *classe*, mas também considerando sua *identidade* em relação a outras identidades.

Se nos romances anteriores de Borges Coelho inexistiam narradores em primeira pessoa, em *Rainhas da noite* há dois “eus”, separados no tempo e no espaço, mas unidos pelo documento e pelo vínculo que ambos constroem com o informante, o moçambicano Travessa Chassafar. São dois os narradores fora do lugar, observando e escrevendo sobre seus outros (a diferença), indivíduos historicamente silenciados pelo regime de opressão colonial. Os dois narradores estão na zona de contato: gozam da liberdade de poder escrever, de poder refletir sobre suas identidades em relação ao tempo, ao lugar e em relação à alteridade. São, em certa medida, intérpretes da cultura, porque transformam a observação em discurso.

A ambiguidade e a ambivalência se expressam, conforme modelo dos outros romances, em várias instâncias. Uma delas é a problematização da escrita, situada na interface entre o real e o ficcional. Outra instância é o próprio estatuto do diário de Maria Eugénia: é um diário ou é uma autobiografia? O dilema da história enquanto expressão da subjetividade está exposto. Quem escreve? Para quem escreve? Com que objetivo?

Essa visão parcial da narradora, pelo distanciamento temporal da narrativa do diário *em relação ao* “momento contemporâneo” do narrador nos dá a dimensão da atuação do sistema colonial no cotidiano. Há uma dissociação entre o tempo da ação e o tempo da escrita: dentro e fora ao mesmo tempo, remetendo-nos ao dilema do etnógrafo em transformar cultura em discurso. O diário de Maria Eugénia, o caderno negro, é (ou seria, caso evoquemos as modificações na narrativa assumidas pelo narrador no prólogo) escrito de natureza privada de uma mulher

que, não estando ali por vontade própria, tem naquele espaço confessional um consolo. Considerado o gênero a que pertence (diário enquanto documento de natureza privada), é um texto que não teria recepção outra além da leitura de sua própria autora. Já as notas que interrompem o fluxo do diário de Maria Eugénia funcionam também como um diário para o narrador: ali vemos seu empenho e engajamento no caso, acompanhamos seu cotidiano de pesquisa, seus progressos, anseios e decepções. Contudo, pensamos que não se deva deixar de dizer que as “notas” também são uma técnica de interferência, um corte na narrativa de Maria Eugénia. Para o leitor, cria-se o efeito de próximo capítulo, o que, de fato, acaba ocorrendo, já que as notas sempre terminam os capítulos. Passemos, assim, ao acompanhamento mais detido da representação ficcional.

O capítulo “Um” (os capítulos são nomeados por números, em extenso) abre com a primeira impressão da narradora sobre o lugar. “Meu Deus, estou no inferno!”, repete a narradora duas vezes enquanto observa a paisagem ao seu redor, a vila de Moatize, na província de Tete. A pequena comunidade é descrita como um “avançado de zinco” (BORGES COELHO, 2013, cap. 1, p. 1). Marca-se também o isolamento da vila, “o comboio trazia consigo a ilusão de ser um cordão umbilical que ligava a pequena vila ao resto do mundo” (ibid, p. 2). As pessoas são “vultos imóveis”, “homens de peles baças e azeitonadas, encharcados de suor, munidos de lenços e chapéus para enfrentar a inclemência da natureza.” (ibid, p. 3)

Maria Eugénia é apresentada a Travessa Chassafar, empregado da casa onde passaria a morar e, conforme lhe informa seu marido, “espião da Casa Quinze”. Era assim chamada a residência do diretor da Companhia de Carvão e de sua esposa, o casal Simon e Annemarie. Maria Eugénia aprende, assim, que havia um sistema de vigilância instituído e patrocinado pelos patrões de seu marido, sistema esse que, de certa maneira, funcionava às claras.

Pela primeira vez aparece um procedimento narrativo que será constante na sequência do livro. Maria Eugénia faz um comentário que marca uma interrupção na temporalidade da escrita, indicando que o diário foi escrito ou revisado em um tempo posterior ao tempo da ação:

olhando para trás, tantos anos decorridos, não posso senão concluir que a minha insensibilidade tinha toda razão de ser: naquele calor infernal, em que só as necessidades realmente essenciais faziam mover as pessoas, quem se daria ao trabalho de encomendar os serviços de um espião, e para quê? (ibid, p. 7)

No capítulo “Dois” já estão estabelecidas, portanto, duas linhas narrativas que agora correm em paralelo: o enredo do diário/memórias de Maria Eugénia Murilo e o relacionamento entre o narrador e Travessa Chassafar, em um tempo mais próximo do presente. O deslocamento temporal envolvido na escrita do prólogo mostra a rotina do narrador em meio às bancas, mostra o momento de aquisição do diário, mostra o processo da escrita do romance, mostra o pós-escrita do romance, o que já se tinha feito.

Comparativamente, em *As duas sombras do rio*, as formas da história e da geografia demarcam as fronteiras do território por onde transita a matéria. Há realismo ali tanto quanto há aqui. No romance, o narrador apenas mostra, por uma perspectiva laica, a manifestação do mito da cultura africana. Ele não emite juízo de valor nem tampouco a legitima, apenas apresenta a situação para o leitor. As bombas, os ataques, são todos traduzidos e compreendidos pelo povo pela ótica do mito, e ali validados. Apenas os mais letrados têm a consciência da natureza do conflito, da ação das forças políticas.

Rainhas da noite é, assim como os demais romances de Borges Coelho, uma narrativa de versões. A noção de versão está presente em todas as instâncias: nas disputas entre Annemarie e Suzanne, no relato de Travessa em relação ao diário, dos documentos do arquivo em relação aos relatos de Travessa e do diário combinados. Também, na construção da personalidade da desaparecida Agnes. Há a Agnes segundo Annemarie; “outra” Agnes segundo Travessa, ou segundo Suzanne etc. Há versões para seu desaparecimento (a versão do caçador que a encontrou), versões para sua infelicidade, suspeitas sobre a real natureza de seu envolvimento com rebeldes pró-independência.

A multiplicidade de pontos de vista que a história oferece deve-se, portanto, à sua natureza narrativa e intrínseca dependência da linguagem. Assim, o componente narrativo do texto histórico o afasta da verdade histórica e lhe confere estatuto de interpretação. Nesse sentido, a história enquanto escrita não difere da ficção, já que ambas estão organicamente ligadas à linguagem e, portanto, submetidas ao contexto pragmático que as cerca. Por consequência, qualquer relato histórico perde seu estatuto de documento e passa a ser um ponto de vista de um determinado historiador acerca do passado.

A análise do contexto de interação das personagens nos oferece meios para perceber como o romance representa a forma de funcionamento da sociedade

colonial no meio rural de Moçambique. A narradora do diário é uma mulher portuguesa na África, mãe de uma criança pequena, casada com um engenheiro que vai trabalhar em uma grande companhia estrangeira que opera em Moçambique. A imagem da mulher branca, estrangeira, na África colonial é facilmente localizada no imaginário popular contemporâneo. Em *Rainhas da noite*, as mulheres estrangeiras são essencialmente cônjuges, dependentes dos maridos, vivendo em um sistema de liberdade vigiada que, de fato, não as tem na mira por serem mulheres, mas pela espionagem instalada pela PIDE. São mulheres que não trabalham, nem tampouco exercem nenhuma atividade econômica efetiva. São, deste modo, condizentes com a representação da mulher branca, europeia, que se encontra na África (ou na Ásia) colonial, acompanhando o marido, e que descobre a África (ou Ásia) ao mesmo tempo em que “descobre/resolve/encara etc.” outros aspectos de sua existência: trata-se de representação recorrente no imaginário popular contemporâneo. Formam uma elite de mulheres brancas sem qualquer ligação com o meio onde vivem, que por vezes lhes parece exótico, por outras, ameaçador. Imersas em seu próprio contexto de excepcionalidade, nenhuma delas têm, a princípio, consciência política da opressão imposta pelo colonialismo às populações locais.

Antonio Manuel Ferreira, em artigo já citado neste capítulo, retoma Francisco Noa em *Império, mito e miopia – Moçambique como invenção literária* no que diz respeito à representação do espaço em romances coloniais produzidos em Moçambique. O estilo de vida dessas mulheres contrasta enormemente com a vida das mulheres das comunidades locais. Em *Rainhas da noite*, as estrangeiras, por exemplo, contam com “uma multidão de criados”:

Que lhes restava para fazer, lidos e relidos os Maughams e Zweigs disponíveis, folheadas as revistas velhas de três meses, ouvidos até à exaustão os Ray Connifs de cada uma, cansadas de passar a manhã espreguiçando-se na cama, as tardes recostadas nas chaises-longues das varandas, fartas de dar rotineiras ordens a quem era mestre da rotina, precisamente esses criados? Restava-lhes o tédio, esse caminho a passos largos da degradação. (BORGES COELHO, 2013, cap. 2, p. 5)

Nota-se a repetição, no decorrer da narrativa, do termo “degradação” para descrever a vida das mulheres estrangeiras. Além de Maria Eugénia, moram em Moatize a mulher do diretor da Companhia Carbonífera, Annemarie Simon, Suzanne Clisjters e mulher de engenheiro empregado da Companhia. Algum tempo após sua

chegada, Maria Eugénia é informada por Suzanne a respeito da antiga moradora da casa que habita. Por intermédio de Suzanne, descobre a história da antiga moradora da casa que ocupa, Agnes Fink:

(...) contou-me que a mulher que me precedera naquela casa fora uma grande pianista, premiada em Bruxelas, antes de se casar e abandonar a carreira para vir com o marido para a África. Quando Suzanne chegou, os Fink já cá estavam e Agnes revelava os primeiros sintomas da degradação que viria a tomar conta dela. (ibid, p. 4)

A partir de então, a vida de Agnes Fink passa a ser, para Maria Eugénia, obsessão – do mesmo modo que a vida desta se torna uma obsessão para o narrador. Aparentemente, Agnes Fink havia, de fato, “se degradado”, conforme Maria Eugénia vem a descobrir aos poucos, também por intermédio de inúmeras “versões” que vem aos poucos a conhecer. Intrigada com a história, Maria Eugénia reflete:

Sim, uma espécie de degradação. E Suzanne atribuía a minha estranheza à falta de experiência sobre a vida neste lugar. Um lugar, segundo ela, onde às mulheres era vedada a possibilidade de exercerem a sua função mais fundamental, precisamente a de serem mulheres.

“Sim, Agnes não sabia ser mulher. E convenhamos que este não era o melhor lugar para aprender a sê-lo”, disse, como se falasse consigo própria. Não compreendi de imediato onde Suzanne pretendia chegar. Mais tarde, observando as mulheres marcando o compasso do dia com o matraquear dos pilões sob os alpendres de palha, ou batendo a roupa nas pedras nas margens do rio, lembrar-me-ia muitas vezes das palavras dela.

Todavia, não era às mulheres negras que Suzanne se referia, era às mulheres como nós que, uma vez aqui chegadas nem sequer da casa podiam cuidar.

“Já contou quantos criados tem em casa?”, perguntou. (ibid, p. 5)

Ressalte-se, nas últimas citações, o termo “degradação” para descrever o estado mental que acometia as mulheres estrangeiras. A “degradação” de Agnes havia resultado no seu desaparecimento, sendo a última, definitiva. Visto o tema por outro ângulo, atente-se que na ausência de um narrador onisciente que aponte, tal como em *Crónica da rua 513.2*, a ironia na fala da narradora, cabe ao leitor perceber que “degradação” não descreve as condições de vida das mulheres dos estrangeiros, mas sim a vida dos locais, submetidos a toda sorte de exploração por parte da elite local. Em *Crónica da rua 513.2*, a ironia é enunciada pelo narrador, que aponta e corrige para o leitor as inconsistências entre o discurso e atitudes das personagens. O abandono da onisciência e a utilização da primeira pessoa dá, por

um lado, mais autonomia para as personagens. Por outro lado, limita os movimentos de avaliação da ação narrada.

Sobre o destino de Agnes, Travessa afirma, em relato para o narrador:

A explicação do facto estava em que, embora tendo partido Agnes deixara ali o seu espírito. Que outra razão podia haver para o facto de o seu nome provocar ainda tanta perturbação nas relações entre os vivos? Se eu atentasse bem iria ver que tudo girava em volta dela. (BORGES COELHO, 2013, cap. 5, p. 33)

Repare-se aqui a reincidência do recurso de validação da solução mítica já empregado nos romances anteriores. São os nativos que oferecem essa solução, em consonância com a crença local. Na ausência de outra explicação para o destino de Agnes, é essa solução que se difundirá e será legitimada pela cultura local.

À medida que as soluções míticas vão ganhando corpo, vão surgindo como explicação possível em um contexto de crença africana ancestral:

Desde há muito que ouço falar em mortos que escolhem vivos para se expressar. Em todo extenso território da margem direita do Zambeze vigora a crença no m'phondoro, o ilustre ou poderoso que, depois de morto, se transforma em leão e escolhe um mortal – o caixa, ou demiurgo – para seu interlocutor com o mundo terreno, sobretudo para transmitir a sua palavra no seio dos vivos. Todavia, isso não fazia aqui sentido. (BORGES COELHO, 2013, cap. 5, p. 51)

Foi em reunião na casa dos Simon que Maria Eugénia conheceu Suzanne Clijsters. Sobre esta, a narradora afirma: “gostei dela e dessa vez não viria a me arrepender. Nos tempos que se seguiram aprendi com ela muitas coisas acerca deste lugar.” (ibid, cap. 1, p. 35) Aqui, percebemos a recorrência de recurso já anteriormente explorado pelo narrador, antecipando para o leitor conclusões futuras sobre a ação. Observe-se, da mesma forma, que este recurso discursivo parece substituir as interferências do narrador onisciente que, principalmente em *Crónica da rua 513.2*, recorrentemente informava ao leitor o destino das personagens e os caminhos pelos quais o enredo seguiria. Ainda sobre o mesmo trecho, percebe-se que o distanciamento temporal expresso em “nos tempos que se seguiram”, afasta o tempo da ação do tempo da escrita da narrativa. Em outro momento, a narradora reforça o distanciamento temporal, expondo ao leitor uma conclusão à qual chegou em um tempo futuro: “só com o tempo viria a perceber desta nova de distinção entre

o público e o privado que legitimava a presença de madame Simon no interior das casas de todos os funcionários superiores da Companhia.” (ibid, p. 32)

O episódio que marca a introdução da narradora na cultura local acontece justamente pela iniciativa de Suzanne, que convida a nova amiga a conhecer a região para “espantar o tédio”. Suzanne pede que Maria Eugénia leve uma garrafa de uísque. A portuguesa pede a garrafa para Travessa mas, imediatamente, se dá conta de que este não teria acesso ao local onde as garrafas estavam. Diz, “lembrei de que o álcool era algo a que os criados não tinham acesso. Havia muitas histórias de roubos e punições, longas parcerias entre patrão e empregado haviam sido desfeitas por causa de uma garrafa. Enfim, fui eu própria buscar a garrafa” (BORGES COELHO, 2013, cap. 2, p. 15), sem qualquer comentário acerca da situação de injustiça social que se impunha.

É justamente o copeiro quem rompe com a hierarquia imposta pelo colonialismo e pede para que Eugénia não vá no passeio, um “aviso de quem não tinha o estatuto de os poder fazer” (ibid, p. 19). Na companhia do enfermeiro Ernesto Cambala, que se mostra também amedrontado com a situação, Suzanne e Maria Eugénia entram pelo interior da região:

(...) serpenteando pela estrada de terra com o vento quente a empoeirar-nos as faces e a despentear-nos os cabelos (...) o suave acidentado das colinas começou a dar lugar a uma plataforma levemente inclinada onde surgiram palhotas dispersas numa malha que se foi adensando até se transformar num conjunto quase compacto de minúsculas casas de metal com telhados de zinco de duas abas, em desmazelado alinhamento; como se o projecto, antes de concluído, tivesse perdido todo o encanto aos olhos do seu autor. Muito juntas umas das outras, naquele clima abrasador, mais pareciam pequenos fornos para assar os habitantes. (ibid, p. 21)

O espaço geográfico e a modesta urbanização se fundem em uma imagem, essa sim, degradante de “fornos para assar os habitantes”. Imagem que se contrapõe ao momento em que Maria Eugénia é apresentada à elite local.

Essas mulheres, de pés descalços e criança amarrada ao corpo, *não falam*. Não conhecemos seus dilemas e suas opressões, são figuras silenciosas que se movem sem que saibamos se o fazem por conta própria ou não. São sempre vistas, nunca veem; são a subalternidade. O silêncio da mulher africana está presente em toda representação colonial e, nesse sentido, *Rainhas da noite* não oferece outra possibilidade. É verdade, contudo, que o romance sugere uma consciência quando dá a impressão de que houve iniciativa:

(...) a atitude voluntariosa destas mulheres, que se moviam de um lado para o outro e contactavam toda a espécie de gente a fim de resolver os seus assuntos, não se coadunava com a imagem das mulheres africanas daquela altura (e, em grande medida, de hoje ainda). (BORGES COELHO, 2013, cap. 5, p. 44)

Diferente do que acontece, em contraste, com os homens africanos. Mesmo enquanto *objeto* do discurso dos brancos, mesmo tendo sua fala mediada, os homens africanos falam: é possível conhecer aspectos de seus dilemas, pelo que lutam. Sobre as mulheres de Moatize, a narradora expressa sua consciência:

Preso ao meu próprio preconceito (penso já ter referido quanto nessa altura ainda me julgava o centro das curiosidades alheias), não pude deixar de imaginar aquele cenário como que montado por nossa causa, com multidões de crianças escondidas a serem largadas assim que passássemos! Contrastando com elas havia mulheres, porventura mães, que não saíam do lugar. Umas acenavam risonhas à nossa passagem, outras ignoravam-nos olímpicamente. Se interrompiam o que faziam era apenas para afastar o suor da testa com a mão, antes de voltarem a fustigar o milho nos pilões. Veio-me à ideia a conversa que havíamos tido antes, sobre as mulheres. (BORGES COELHO, 2013, cap. 2, p. 24)

O romance está organizado em instâncias assentadas em uma lógica dicotômica: o campo e a cidade, o narrador e a narradora, tempo presente e tempo passado, relato e documento, história e ficção. O espaço rural da província de Tete é o espaço do passado, colonial, da violência pela manutenção do sistema de exploração das populações locais. Incivilizado e bárbaro, Moatize, espaço de fronteira, é também lugar da expressão da feminilidade selvagem e irracional que precisa ser vigiada e controlada que, por sua vez, resulta na escrita impensada que necessita ser rearranjada pelo narrador.

O interior do país é onde o mando, o jugo e a autoridade são arbitrariamente exercidos pelo uso da força policial empregada pelo Inspector Cunha no controle da população. O objetivo das medidas é reprimir quaisquer manifestações ou movimentos contrários ao regime salazarista. Maria Eugénia percebe, no primeiro jantar com o casal Simon, o funcionamento do sistema de monitoramento dos cidadãos. Ela observa o dito e o não dito, aquilo que está subentendido: “nesse mal-estar dos homens colhi uma segunda lição: a de que a travessia de tal fronteira entre o público e o privado só era permissível à Casa Quinze, nunca no sentido inverso.” (p. 25) Maria Eugénia revolta-se contra a vigilância sobre sua família e vida privada

realizada pelos empregados. Mostra-se o mando colonial, que se expressa na relação que se estabelecia no cotidiano: moçambicanos como instrumentos (empregados domésticos, mineiros, espiões), sem expressão de vontade própria.

O caderno de Maria Eugénia “revelava certos aspectos psicológicos ou, se preferirmos, verdadeiros jogos de poder.” (BORGES COELHO, 2013, cap. 3, p. 97) A presença de estrangeiros, vinculados à iniciativa privada, servia de complementação ao sistema de exploração combinado com o colonialismo. O Estado colonial garantiria mão-de-obra barata por meio do controle político-social enquanto o capital estrangeiro lucraria com o trabalho dos africanos. Esse é o aspecto político do romance. *Rainhas da noite* não é apenas experiência pós-moderna, mas também exposição dos conflitos de poder típicos de uma situação histórica específica.

O diretor Simon é descrito nas palavras de Murilo, marido de Maria Eugénia: aristocrático, alguém que priva os mineiros de uma sirene de segurança porque “não podia ouvir uma sirene sem ficar seriamente perturbado.” (BORGES COELHO, 2013, cap. 1, p. 24) Ressalte-se que Maria Eugénia, ao saber da situação, minimiza a atitude de Simon ao mesmo tempo se questionando sobre uma outra possível solução. Essa atitude muda, entretanto, quando, no capítulo “Quatro” a explosão na mina acontece, e Maria Eugénia comenta, ao verificar o tratamento ao qual os mineiros eram submetidos:

(...) a gente do outro lado era gente mas não era gente, sofria mas uma dor diferente da nossa, falava uma língua à qual não chegávamos. Tinha propósitos diferentes dos nossos, destinos também. Que era aquilo, que era aquilo que ninguém me deixava conhecer de verdade? (BORGES COELHO, 2013, cap. 4, p. 7)

O sistema de opressão é diretamente desafiado pelas lideranças tribais locais, que se rebelam e entram em choque com o poder institucional. O régulo, chefe da comunidade, posiciona-se abertamente contra o cultivo do algodão em detrimento do milho, que servia de subsistência para os locais. Sua prisão e tortura são descritos pelo narrador. Aos poucos, o diário de Maria Eugénia vai revelando a existência de uma rede de espionagem para controlar dissidentes. Essa rede, contudo, é ambígua: Travessa é espião da Casa Quinze ao mesmo tempo em que trabalha em favor da própria causa que defende, o fim do colonialismo.

Apesar de todo o quadro, Maria Eugénia não se posiciona enfaticamente a respeito da tensão política e, assim, sua narrativa não adquire sentido político em maior intensidade. Maria Eugénia parece não perceber os mecanismos de pressão na sua totalidade. A situação narrada adquire maior poder de significação quando é objeto de análise do narrador, no distanciamento temporal propiciado pela contemporaneidade. É ele o sujeito que faz a ligação entre o que é narrado por Eugénia em seu cotidiano e o contexto político pós-colonial. Melhor dizendo, é por meio do narrador que a tensão vivenciada pela personagem se torna expressão da opressão à qual os cidadãos se submetiam no sistema colonial.

Maria Eugénia faz referência à planta *Cestrum nocturnum*, “a que também chama jasmim verde ou dama-da-noite”. Concordamos com Almiro Lobo (2014) sobre o fato de o nome insinuar outros possíveis significados. Contudo, a própria narrativa se encarrega não só de remeter à planta (cuja imagem ilustra a capa) como também de explicar o que a planta significava para aquela população. Travessa Chafassar confessa ao narrador que aquele cheiro o transportava sempre para Moatize. Usada como alucinógeno pelos mineiros, “ficavam a pairar sobre as casas e as coisas, como se nada de mal os pudesse atingir. Esqueciam a mina e as suas misérias, viam cores, ouviam sons, eram por um momento donos de si próprios ou pelo menos uma ideia de si próprios.” (BORGES COELHO, 2013, cap. 6, p. 41)

Conclui-se, assim, que o possível estranhamento causado pelo título do romance é imediatamente dissipado neste momento da narrativa; o sentido da associação da planta com a narrativa torna-se claro. Mais uma vez, porém, aparece a preocupação, constante na obra de Borges Coelho, em explicar para o leitor as referências que ali estão, revelando mais um momento de didatismo e controle da recepção exercido pelo autor.

Além da questão do trabalho degradante nas minas, mais tarde saberemos, a partir da leitura dos documentos do Arquivo, que havia também o problema do plantio do algodão. Travessa, na condição de informante, explica que

(...) as autoridades precisavam muito de algodão, para alimentar uma fábrica de descaroçamento que haviam instalado em Moatize, e por isso andavam sempre em cima das aldeias para garantir que ele era cultivado. (...) Muita gente foi presa por causa disso. (BORGES COELHO, 2013, cap. 4, p. 45)
 (...) Havia pois uma ligação entre o algodão e a minha gente. (ibid, p. 46)

Afirmamos que *Rainhas da noite* é um romance de representação do colonialismo em Moçambique e sobre o impacto do sistema nas populações locais, especificamente na região da fronteira do Zumbo. Seria, para retomarmos a analogia com os poetas, a dimensão Craveirinha do romance de Borges Coelho. Mas há outras instâncias de significado. *Rainhas da noite* é também um romance sobre o fazer historiográfico, sobre a investigação em ciências humanas, sobre a relação entre o sujeito investigador e seu objeto de pesquisa, contaminada pela subjetividade do eu e do outro: a dimensão formal e não-nacional do romance, seu lado Rui Knopfli.

Diferentemente de Moatize, a cidade de Maputo é o espaço da urbanidade, a civilização. É dali que fala o narrador sujeito que transforma o relato da vida privada de uma estrangeira em Moçambique na história do período colonial, quem recupera, interpreta e reconstrói o passado colonial rural de Moçambique pelo cotidiano das pessoas comuns. É do lado do país onde viceja a cultura erudita de modelo ocidental, o lado iluminista; lado do outro, em relação a Moçambique, que é a obra de Borges Coelho.

A explícita situação de barbárie que ocorria no interior do país adapta-se ao cosmopolitismo dos tempos contemporâneos, suavizando seus contornos, mas ainda presente no Moçambique atual. No presente, os valores da cidade são outros. Neste tempo e lugar, o narrador, homem branco e letrado, não pode fazer uso aberto da força ou autoridade para fazer valer sua vontade. Ele tem que negociar com um vendedor o valor da mercadoria, mesmo que se considere socialmente em vantagem por integrar a classe dos letrados. Ele precisa se alterar, ainda que não o queira. O narrador reafirma seu desgosto com o preço do livro, o vendedor diz que vai lhe dar um presente “pelo preço simbólico (palavras dele) correspondente ao troco que me devia.” O narrador afirma que se enfurece porque perdeu a argumentação contra o vendedor, menos letrado, mas mais astuto.

Neste capítulo, buscamos analisar a representação da matéria no romance por meio da estrutura do livro e dos movimentos de seus narradores. Há, conforme afirmamos acerca dos outros dois romances, uma série de instâncias de dualidade que perpassam a narrativa. Elas são de natureza formal (o tempo que se desdobra em presente e passado; a oscilação entre o campo e a cidade), estrutural (a presença de um prólogo e epílogo, formando uma moldura à narrativa, e a própria composição de dois narradores em primeira pessoa) e temática (a relação entre

sujeito e matéria). Por meio da análise dos movimentos e discursos dos dois narradores, o romance representa um grande quadro social e econômico em dois momentos históricos de Moçambique. Ao mesmo tempo, mostra o funcionamento do sistema colonial a partir do olhar da elite – olhar esse que parece indiferente à situação colonial e que acaba, por isso mesmo, evidenciando a desigualdade e a opressão. Mostra-se o colonialismo em várias expressões de mando, subjugo, violência e arbitrariedade.

Surge, em meio a isso, os dilemas do narrador investigador da matéria histórica, que também nos informam sobre o seu lugar naquele contexto sociocultural. O seu lugar privilegiado na hierarquia social se reflete na própria hierarquia da estrutura narrativa: ele situa-se na modernidade (mesmo que precária), no cosmopolitismo da cidade de Maputo contemporânea. É a voz do investigador que se sobrepõe às outras, que as molda, manipula e adapta, mas que, ao mesmo tempo, mostra ao leitor seus desejos (a literatura de Knopfli), interesses (na investigação da história) e angústias (nas dificuldades que se impõem ao historiador).

7 CONCLUSÃO

Para entrar na Ilha de Moçambique é necessário atravessar a ponte. Ponte estreita, metálica, quase infinita, que nos leva da terra firme para o outro lado. Como sempre, há a versão daqueles que olham a Ilha com estranheza e a dos outros, que a consideram o centro do mundo, e ao outro lado o mato. De qualquer maneira, sendo ou não como cada um diz, é na ponte que reside todo o mistério pois que, unindo, ela traz à lembrança a separação. Sem ponte seria um mundo à parte; com ela, transformou-se a Ilha numa ilha, num espaço fechado onde só pela ponte se entra ou sai. Como em todas as ilhas, também aqui os habitantes são inquietos, olhando o continente com desdém, outras vezes como se o desejassem. Nunca se decidindo, todavia, a alcançá-lo.

Assim inquieto é Jamal, o alfaiate, sentado no seu banco de madeira negra e sem idade, naquela imensa sala antiga de paredes grossas, rasgada a meio pela luminosidade crua do dia que irrompe lá de fora, através da porta, como uma faca abrindo a carne. E à medida que o dia avança vai a faca remexendo a ferida escura, as penumbras mudando de lugar e Jamal entrando nelas, fugindo delas; fugindo da luz para procurar o fresco, entrando nela para poder ver o que faz na sua Singer, também ela sem idade, os pés toscos acionando o pedal para fazer ronronar e, com esse som, coser os panos que tem em mãos. (BORGES COELHO, 2005, p. 13)

Chama-se “O pano encantado” o conto que abre a coletânea *Índicos Índicios*

I – Setentrião. Sobre a narrativa, o autor afirma, no prólogo:

“O pano encantado” traz bordadas várias histórias dentro da mesma história: sobre o espaço, sobre o tempo e sobre as misteriosas forças que alimentam as nossas convicções; alguns textos inéditos de Liazzat Bonate ajudaram-me a percorrer esse labirinto. (ibid, p. 10)

A narrativa abre com a imagem da ponte. Não é, contudo, uma ponte qualquer: é a ponte de três quilômetros de comprimento que liga a Ilha de Moçambique ao continente. A ilha foi a primeira capital do país e hoje faz parte do Patrimônio Mundial da Humanidade pela UNESCO.

“Para entrar na Ilha de Moçambique é necessário atravessar a ponte”, afirma o narrador, passando a descrevê-la em seu aspecto físico (estreita, metálica) e simbólico (quase infinita). Marca, também, sua posição inicial, vendo a ponte a partir do continente (“que nos leva da terra firme para o outro lado”). Sua posição de observador é posta em evidência por seu próprio discurso ao enfatizar, “como sempre” em sua obra, a existência de versões: a versão dos que olham a ilha com algum estranhamento, a versão dos que veem ali “o centro do mundo” ou “o mato”. Independentemente da versão a que se recorra, afirma o narrador, é “na ponte que reside todo o mistério”, em sua natureza paradoxal de unir e ao mesmo tempo

remeter à ideia de separação. É por meio da ponte que a autonomia de ambos continente e ilha é abalada, já que ambos os territórios, antes separados, agora estão unidos e ao mesmo tempo não estão. Não apenas isso, é pela existência da ponte que a “ilha transforma-se em ilha”, acrescentando uma outra dimensão existencial a seus moradores, que agora se percebem não em relação a si mesmos, mas em relação aos que habitam o continente, olhando “o continente com desdém, outras vezes como se o desejassem.” A dúvida, contudo, permanece: “nunca se decidindo, todavia, a alcançá-lo.” A ponte como mediação se refletirá na imagem do alfaiate Jamal: inquieto como os demais moradores da ilha (pela sua posição em relação ao continente), inquieto em relação ao lugar. Assim, na atemporalidade do cenário (o banco e a máquina de costura “sem idade”, a sala antiga de paredes grossas), Jamal muda constantemente de posição, fugindo ou buscando a luminosidade, de acordo com o propósito que deseja alcançar.

O alfaiate Jamal trabalha na Alfaiataria 2000, de propriedade de um certo Senhor Rashid que confecciona roupas de forma magistral, artesanalmente e por meio de vasto conhecimento guardado em sua memória. Jamal é, também, excepcional, mas expressará sua arte não confeccionando e vendendo roupas, como faz seu patrão Rashid, que mercantiliza sua arte. Jamal bordará panos, panos que representam itinerários:

Nesse primeiro pano uma pequena flor bordada, assinalando a ilha irmã de Zanzibar; um risco ligando-a a nova flor com outra cor, que era agora Muqdisho, a terra dos tubarões; e foi quando rematava este itinerário apressado – cada flor não chegando a retratar o lugar pretendido mas apenas o esboçando – que sentiu o olhar frio do senhor Rashid gelando-lhe o suor das costas. (ibid, p. 32)

Perde o primeiro pano, vendido por Rashid para uma turista italiana. Decide bordar um novo pano:

Começa a linha sobre o pano pela casa de Jamal, em Macaripe; traça estranhos sinais que querem dizer dos valores que o alfaiate preza naquele espaço, das ideias que lá tem.

Pureza. Devoção.

Depois, um risco muito direito que quer dizer uma ponte; ponte metálica, quase infinita, por onde se passa ao Lumbo, dali às Cabaceiras grande e pequena, de lá ao Mossuril. Dá uma curva na baía de Condúcia e ganha por fim velocidade, ao mesmo tempo que perde em minúcia. (...) Passamos depois a Quiterajo e a Palma, a Quionga, e a linha interrompe-se para deixar que se escoem as águas do rio Rovuma, risco grosso que Jamal ali deixou para nos separar dos vizinhos.

Prossegue o texto do pano. Mtwara, Lindi, Kilwa, Mafia e Bagamoyo são terras tristes e já estrangeiras, transportando a custo o peso da memória dos escravos. Jamal não se esqueceu de bordar em ponto de argola essa memória, para nos fazer lembrar as correntes que prendiam às pedras os desgraçados; correntes que ali estavam para que, se algo se escapasse, fosse apenas o desejo que eles tinham de liberdade. (BORGES COELHO, 2005, p. 34)

Há um prólogo, portanto, no pano de Jamal: ele diz quais são seus valores naquele espaço, ou seja, no plano da representação. Depois, a representação da ponte, saindo da ilha em direção ao continente, percurso que enumera lugares, espaços, mapeando-os, indo em direção a Meca “para que tudo ganhasse sentido e ele pudesse ser um haji, um fiel que visitou a Cidade.” (ibid, p. 37) A representação ficcional como substituta da realidade, a representação tornada real. Mas não apenas isso, porque todas as ações, reais ou ficcionais, são parte da história, o verso do pano de Jamal:

Esgotado o itinerário da frente, aquele que foi e regressou num movimento só, procuramos agora o verso porque é normalmente aí que se acham as raízes, o segredo do enigma que é cada bordado. Aí se encontram as fundações dos edifícios de enganos por onde o bordador nos conduz, a sua escondida explicação. Aí se desnudam e esclarecem todos os artifícios. Todavia, virado o pano, em lugar de explicação encontramos com surpresa um novo e maravilhoso traçado, o verso sendo também o direito. Mas um direito de conteúdo tão diferente, que é a história que justifica o esforço de Jamal, a história da sua dikiri, a sua confraria. (ibid, p. 38)

O segredo do “enigma que é cada bordado” está na história: ela revela explicações, desnuda e esclarece artifícios. Contudo, a explicação, a história, é ela também “um novo e maravilhoso traçado” porque é narrativa, “verso sendo também o direito”, em uma relação que é dicotômica, mas intrínseca, simultaneamente.

Em termos gerais, parece-nos que o conto “O pano encantado” condensa grande parte das questões que permeiam a obra de João Paulo Borges Coelho. Por meio da imagem da ponte da Ilha de Moçambique, o narrador figura a questão da mediação, do ponto de vista e do lugar de fala dos sujeitos. Tudo ali é relativizado, tudo é visto em relação a outra coisa. A indefinição permeia a posição dos sujeitos (o observador em relação à ponte, à ilha, ao continente), e é expressa no tempo fragmentado, mas ao mesmo tempo estável, problematizando a noção de fronteira, de intervalo e da mediação. São instâncias de paradoxos complementares que vão se construindo.

Considerando o que foi exposto nesta tese, desejou-se, assim, pensar o que o discurso nos diz não apenas sobre a matéria, mas sobre seu próprio enunciador – o narrador dos romances. Nosso foco voltou-se para sua figura, instância ficcional que figura um lugar de fala, em uma tentativa de acessar sua própria onisciência. A forma como ele fala sobre a matéria nos revelou também o seu (outro) lugar.

É nesse sentido que pensamos as análises dos romances em questão a partir da existência de dois eixos. No primeiro deles, narradores que se encontram no plano da macro-história, que têm consciência da história e se veem como sujeitos históricos. Em um segundo plano, sempre personagens que interagem e promovem múltiplos níveis de contato. Neste plano, subalterno em relação ao primeiro, há, basicamente, ação. Poucas personagens têm consciência histórica. É para este plano que os narradores dirigem seus olhares etnográficos: na representação das estruturas sociais, políticas e institucionais e na sua relação com as personagens. Mostra-se também as grandes rupturas históricas (colonialismo, guerras, independência) como causa da constante variação dos papéis sociais desempenhados pelos sujeitos e das territorialidades (reais e simbólicas): o subir e descer na escala social e no território sempre conflituoso. Tome-se como exemplo, em *As duas sombras do rio*, a classe de moçambicanos letrados como, por exemplo, o administrador Sigaúke e a enfermeira Inês, rebaixados na escala social com a destruição das instituições no Zumbo. Em *Crónica da rua 513.2*, a breve ascensão social de quase todos os moçambicanos: Filimone, Josafate, Teles, Judite e Tito. As únicas personagens que mantêm sua posição e de fato ascendem socialmente são justamente aquelas que se adaptaram aos novos tempos, capitalistas: a família Ferraz que, com a ajuda de Alberto Pedrosa, tornam-se empreendedores a partir do desvio de dinheiro público. Unem-se também pelo casamento da filha dos Ferraz, Beatriz, a Pedrosa – a formação das novas oligarquias, do capital privado, em tempos de neoliberalismo.

A instabilidade contamina tudo: posições, identidades, interações, formando a complexa estrutura dos romances. Do mesmo modo, é instável a relação das narrativas com a história. De maneira geral, não há tanta preocupação em situar o leitor historicamente, o que acentua o gesto literário do também historiador Borges Coelho: datas e referências estão distribuídas pelas narrativas sem sistematicidade, dissolvidas no meio da ficcionalidade. O olhar do narrador permanece baixo, na maior parte das vezes. Em determinados momentos, ergue-se e situa o leitor no

tempo histórico. Em *As duas sombras do rio*, isso acontece especialmente nos momentos em que o narrador fornece ao leitor datas e nomes de figuras históricas. Em *Crónica da rua 513.2*, especialmente de duas maneiras: no discurso do narrador, no prólogo, e na representação de Samora Machel. Ali, é como se o narrador conversasse com a própria ideologia nacionalista. Em *Rainhas da noite*, a consciência histórica se constrói pela comparação dos dois momentos históricos. O prólogo do romance mostra ao leitor que não há mais colonialismo já em seus primeiros momentos, nos quais o narrador discute com o vendedor de livros. O esforço retórico envolvido mostra-nos que as relações não são mais as coloniais.

É, portanto, um movimento que se afasta do essencialismo e de qualquer visão que se queira totalizante. A literatura de Borges Coelho está constantemente lembrando ao leitor da parcialidade do ponto de vista, de sua indissociabilidade do tempo e do lugar. Essa constatação pode ser enquadrada em um movimento mais amplo. De acordo com Francisco Noa (2009, p. 91), o século XX teria sido palco do “descentramento do mundo em que os povos ditos primitivos (ou colonizados) se revoltam, se autonomizam e tornam problemática a ideia da história unitária e centralizada”. Segundo o autor,

No caso concreto da literatura moçambicana, desde as suas origens, nas primeiras décadas do século XX, confrontamo-nos com toda uma escrita que, tanto no exercício da negação da subalternidade como no de afirmação da soberania da voz do sujeito enunciador e do sujeito do enunciado, denuncia ambiguidades, conflitos e irresoluções de natureza diversa. (ibid, p. 96)

Ao que o autor completa:

Se é verdade que grande parte dessas vozes pertence às elites maioritariamente educadas segundo os preceitos culturais, ideológicos e estéticos do antigo colonizador, não é menos verdade que elas instituem falas e visões do mundo que se contrapõem ao imaginário dominante, quando não o subvertem. Por outro lado, transformam a escrita num espaço de intermediação que permite a visualização e a legitimação de seres e linguagens que, de outro modo, se manteriam silenciadas e obscuras ou, então, devido a mecanismos de apropriação, diminuídas ou caricaturadas em relação à sua real dimensão. (ibid, p. 97)

Francisco Noa coloca João Paulo Borges Coelho junto a um grupo de autores que “mantêm sempre uma relação interactiva tanto com uma determinada tradição estética como com outras estruturas concomitantes, sejam elas culturais,

históricas, políticas, socioeconômicas, simbólicas ou psicológicas” (ibid, p. 99) De fato, essa interação é constituidora da obra de Borges Coelho, na impossibilidade de pensar Moçambique no singular. Sua ficção abandona o essencialismo da representação colonial. Os modos de representação são eles mesmos históricos, constituindo-se permanentemente.

Em vista disso, podemos nos remeter a dois momentos em que o autor reflete sobre a ambivalência. O primeiro deles, um ensaio, é sobre ambivalência de escrita. Borges Coelho não é um autor que se esquivava da discussão literária. Pelo contrário, manifesta-se em entrevistas e ensaios. Ao falar de literatura (e de sua obra), sugere-nos protocolos autorizados de leitura, o que, por outro lado, pode ser tomado também como mais uma das versões sobre sua ficção. Em “Escrita acadêmica, escrita literária” (apud RIBEIRO; MENESES, 2008), o autor fala da relação entre ambas, definidas como tendo por fundamento a indagação livre dos discursos oficiais. A verdade absoluta, o “fundamentalismo dos absolutos” (ibid, p. 236) impediria a interrogação crítica nas duas escritas: “Assim, o contrato fundador tanto de intelectuais/acadêmicos como de escritores/artistas pressupõe que o sejam de corpo inteiro, presos a valores, não a obscuras hierarquias.” (ibid, p. 235)

A “sociedade concreta” dependeria das duas escritas para a indagação contínua, a transformação, “a construção da nossa modernidade. Não há busca de identidade que não passe por essa modernidade.” (ibid, p. 236) Fica claro o projeto civilizatório das duas escritas de Borges Coelho. Escrever, com “qualidade”, consciência das especificidades, diferenças e complementaridades, é um projeto moderno, de constituição de uma identidade moderna, cujos valores são a liberdade civil e o compromisso intelectual e artístico com a “sociedade concreta”. Recusa, assim, a identidade enquanto essência, possuidora de uma origem “pura”, em geral confirmadora de um dado estado político, hierárquico e vertical. Trata-se de um compromisso com a construção civilizatória: “é combater a ignorância; é, munidos de inteligência e das armas da escrita que o destino pôs em nossas mãos, ajudar a transformar o nosso local concreto sem perder de vista que fazemos parte do universal.” (ibid, p. 236)

A descrença no essencialismo aparece, novamente, em entrevista concedida a Carmen Tindó Secco (publicada na *Revista Buala*, também em 2010), na qual o autor expõe uma visão dualista de sua identidade:

(...) foi em Moçambique que tive consciência de pertencer fisicamente a uma terra, enquanto que uma parte importante e não renegada da minha cultura é portuguesa. Isso a que chama pluralidade é, pois, um ponto de partida, e não de chegada: não escolhi, “nasceram-me” assim.

Assim sendo, discorda que tenha uma duplicidade identitária, assim como descrê em qualquer identidade “pura”. A identidade fechada seria pré-moderna: trata-se, ao contrário, de tomar o tempo presente como um processo em aberto, com suas superposições de camadas históricas e de versões intersubjetivas colhidas a partir da compreensão das alteridades e das relações. A condição seria mais bem definida por hibridez, que não condena o indivíduo a uma formatação, mas permite sua “evolução”. O mesmo se dá com sua obra, noutro sentido, o do tempo: vive-se um tempo pós-colonial, mas com a memória superposta ao tempo colonial. Isso permite uma relativização, a recusa dos absolutos.

No caso da história, há a memória colonial, mas a pressão identitária após a libertação impediu uma memória recente não “nacionalista”. De outro modo, há um aspecto “positivo” da colonização, que foi ter “criado” o país:

Ao definir as fronteiras e ao subalternizar quem vivia dentro delas, o colonialismo português criou o denominador comum da moçambicanidade. Embora num sentido talvez negativo, e seguramente involuntário, foi o colonialismo português que deu o primeiro passo para a criação da nacionalidade. (ibid)

Foi, no entanto, o movimento nacionalista de libertação quem tornou positiva tal identidade. Atualmente a tarefa seria recriar a identidade de modo consensual e plural, não mais sob imposição monolítica.

O estranhamento, o sentimento de indeterminação, a ambivalência que se expressa em várias instâncias, a ênfase nas versões, na excepcionalidade e no acaso perpassam as narrativas do autor. Por um lado, indicam a diluição das rígidas fronteiras impostas pelo colonialismo. Por outro, indicam que a eliminação dessas demarcações significa o questionamento da própria noção de fronteira e na visão do discurso como “quintessencialmente um empreendimento mediador”, tal como afirma Hayden White na introdução de *Trópicos do discurso* (2001, p. 16).

O que se buscou mostrar nesta tese foi de que maneira os narradores de Borges Coelho fazem uso de recursos e aparato discursivo tanto da história quanto da antropologia em narrativas ficcionais. Pensou-se no autor como sujeito que ocupa uma dupla posição: por um lado, a consciência da posição afastada da matéria,

reflexo da especificidade da posição do próprio autor no campo literário moçambicano. Por outro lado, o seu pertencimento àquele contexto colonial.

Em artigo “Alter-idade em casa – o exílio interno no romance moçambicano” (2016), Nazir Can afirma tomar o “exílio interno” como elemento estruturador do romance moçambicano. Quer tomar o exílio, condição de existência no estrangeiro, em dois outros sentidos: o de prática e o de representação “do exílio no interior do próprio território” (ibid, p. 76) Parte-se da incomunicabilidade entre a representação do escritor e a do país:

O exílio dentro de casa, ou o *insilio*, termo em língua espanhola que designa o estranhamento vivido dentro da própria pátria, além de estruturar temática e formalmente o romance moçambicano, como tentarei demonstrar, pode ajudar-nos a pensar as relações que se estabelecem no país entre produtores e representações. (ibid, p.76)

O autor faz distinção entre autores invisíveis (em geral de poesia, em geral de uma franja dominante na classe dominada) e autores consagrados (em geral romancistas, em geral de uma franja dominada na classe dominante), de modo a estabelecer a situação do campo literário (a partir de Bourdieu). Ambos, porém, partilham do mesmo “desterro simbólico” (ibid, p. 77) Há diferenças: os autores reconhecidos já tinham patrimônio cultural de antes ou de durante o processo de independência e, além disso, miram hoje os poderes instituídos, além de representação dos subalternos (os “invisíveis”) miram a alta cultura, para caracterizar seu letramento como legítimo. São autores, os reconhecidos, que acumularam capital simbólico, mas que não lhes possibilitou intervenções na política (ao contrário de Angola). Além da relação com a sociedade, portanto, Can quer destacar uma relação com a política: são autores que acusam a política, mas na posição de “desterrados na própria terra”.

Can ressalta a questão com exemplos. Luís Carlos Patraquim, de fato exilado, torna-se romancista em 2010, com o tema do exílio em Maputo. Paulina Chiziane e Ungulani Ba Ka Khosa, segundo o autor, também já se declaram exilados. Além de Borges Coelho, que não cita o termo, mas que assume não falar “pelos outros”, acentuando um isolamento. *Rainhas da noite*, por exemplo, revelaria a distância entre o narrador, “que em alguns momentos facilmente se confunde com a figura do autor” (ibid, p.78) e o mundo social de Maputo. O exílio deveria, assim,

ser pensado como figura poética que dá conta de um “distanciamento”, que também revelaria a necessidade de autonomia do literário em relação ao político.

Em que sentido, contudo, o exílio interno é também condição de mediação entre a cultura representada e a cultura literária? Assim, além de condição de exílio, instância de alteridade, a condição de autores como João Paulo Borges Coelho é uma condição de mediação, na qual o pertencimento à cultura é também variável – por vezes mais, por outras vezes menos evidente. Exatamente porque a noção de pertença é ela mesma instável em contextos pós-coloniais, dependendo do lugar do qual se fala e para quem se fala.

Por consequência, esse lugar ambíguo também se desdobra em duas questões. Por um lado, permite que o autor fale enquanto voz que emerge desse contexto. Por outro, limita o alcance de sua voz e a capacidade de produção de um discurso que possa representar a alteridade. Os romances são, portanto, “versões” bastante pessoais e autorais– conforme nos mostra João Paulo Borges Coelho em vários momentos de sua obra ficcional.

8 REFERÊNCIAS

8.1 OBRAS DE JOÃO PAULO BORGES COELHO

BORGES COELHO, João Paulo. **Akapwitchi akaporo – armas e escravos**. Maputo: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1981.

_____. **As duas sombras do rio**. Maputo: Editorial Ndjira, 2009.

_____. **As visitas do Dr. Valdez**. Maputo: Editorial Ndjira, 2009.

_____. **Campo de trânsito**. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.

_____. **Cidade dos Espelhos**. Alfragide: Editorial Caminho; Outras Margens, 2011.

_____. **Crónica da rua 513.2**. Maputo: Editorial Ndjira, 2006.

_____. **Hinyambaan**. Maputo: Editorial Ndjira, 2007.

_____. **Índicos Índicios I: Setentrião**. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

_____. **Índicos Índicios II: Meridião**. Maputo: Editora Ndjira, 2005.

_____. **O olho de Hertzog**. Maputo: Leya; Editorial Ndjira, 2010.

_____. **Rainhas da noite**. Livro digital. Alfragide: Editorial Caminho, 2013.

8.2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

ABDALA JÚNIOR, Benjamin; ROCHA E SILVA, Rejane V. **Literatura e memória política**. Angola. Brasil. Moçambique. Portugal. Cotia: Ateliê Editorial, 2015.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARAÚJO, Manuel G. Mendes de. Cidade de Maputo espaços contrastantes: do urbano ao rural. Disponível em <http://goo.gl/nNYfku>. Acesso em 30/07/2016.

ARRIGUCCI Jr., D. Fragmentos sobre a crônica. In: _____. **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BA KA KHOSA, Ungulani. Moçambique polígamo. In: **Revista Índico**. Série III, nº1, maio-junho, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **Em busca da política**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2000.

BHABHA, Homi K. (org.) **Nación y narración**. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2010.

_____. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BONNICI, Thomas. **O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura**. Maringá: Eduem, 2012.

BONNICI, Thomas.; FLORY, A.; PRADO, M. (orgs.) **Margens instáveis: tensões entre teoria, crítica e história na literatura**. Maringá: EDUEM, 2011.

BORGES COELHO, João Paulo. Abrir a fábula: Questões da política do passado em Moçambique. Disponível em <https://goo.gl/wq2rNg>. Acesso em 13/07/2016.

_____. A “Literatura Quantitativa” e a Interpretação do Conflito Armado em Moçambique (1976-1992). Disponível em <http://goo.gl/yPzqxw>. Acesso em 13/07/2016.

_____. Discurso de aceitação do Prémio Leya 2009. In: **Revista Via Atlântica**, nº16, dez/2009.

_____. Memory, History, Fiction A Note on the Politics of the Past in Mozambique. Disponível em <http://goo.gl/XrXPG6>. Acesso em 13/07/2016.

BRUGIONI, Elena. A literatura e o léxico da pós-colonialidade. Uma conversa com João Paulo Borges Coelho. Disponível em <http://goo.gl/bxOQLB>. Acesso em 13/07/2016.

BRUNSCHWIG, H. **A partilha da África negra**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BURKE, Peter. **A escrita da história**. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

CABAÇO, José Luis. **Moçambique: identidade, colonialismo e libertação**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

CAMPOS, Josilene. A reconfiguração da identidade nacional moçambicana representada nos romances de Mia Couto. In: **Revista África e Africanidades**. Ano 3, nº11, nov/2010.

CAN, Nazir Ahmed. **Discurso e poder nos romances de João Paulo Borges Coelho**. Maputo: Alcance Editores, 2014.

_____. Os fantasmas da revolução em *Crónica da rua 513.2*. **Revista Via Atlântica**, São Paulo, nº 21, julh/2012.

_____. Alter-idade em casa – o exílio interno no romance moçambicano. **Revista Mulemba**. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 14, nº1, jan/julh 2016.

CANDIDO, A. (et. al.) **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

_____. **Formação da literatura brasileira**. Momentos decisivos 1750 – 1880. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique**. Experiência colonial e territórios literários. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

_____. Entrevista com João Paulo Borges Coelho. Disponível em <http://goo.gl/YQ11Rz>. Acesso em 13/07/2016.

_____. **Marcas da diferença**: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006.

_____. A pesquisa em torno das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: pontos para balanço. In: *Revista Crioula*. Maio de 2010, nº 7.

_____. Ondjaki e João Paulo Borges Coelho: narrativas e(m) transição. In: **Revista Via Atlântica**. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – n. 17 (2010).

CHAVES, Rita; MACEDO, Tania. (orgs.) **Literaturas em movimento**: hibridismo cultural e exercício crítico. São Paulo: Arte&Ciência, 2003.

DOMINGOS, Nuno; PERALTA, Elisa (orgs.). **Cidade e império**. Dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais. Lisboa: Edições 70, 2013.

ECO, Umberto. **Sobre literatura: ensaios**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FERREIRA, Antonio Manuel. “As dores da tristeza”: O romance Rainhas da Noite, de João Paulo Borges Coelho. Disponível em https://www.academia.edu/11488357/_As_dores_da_tristeza_O_romance_Rainhas_da_Noite_de_João_Paulo_Borges_Coelho. Acesso em 20/01/2016.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

FORTUNA, C. De quê cor é o algodão branco de Moçambique? Análise sócio-histórica do estado, capital e trabalho no período entre-guerras. Disponível em <http://goo.gl/yHlm6k>. Acesso 04/03/2015.

FRANCO, Roberta Guimarães. As duas sombras do rio, de João Paulo Borges Coelho: do trabalho do historiador à escrita do romance, a história dos refugiados em Moçambique. In: **Anais do II Colóquio do LAHES**. Juiz de Fora: Clio Edições, 2008.

_____. As duas sombras do rio: a cisão como herança. In: **Revista Mulemba**. Rio de Janeiro, nº 8, jun/2013.

GALVES, Charlotte; GARMES, Helder; RIBEIRO, Fernando R. (orgs.) **África-Brasil: caminhos da língua portuguesa**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

GENETTE, Gerard. **Paratexts thresholds of interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: D&P Editora, 2001.

_____. **Da diáspora**. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: IMAGO, 1988.

JORGE, Silvio Renato. Para “ampliar o campo de debate”: releituras do colonialismo português em João Paulo Borges Coelho e outros autores. In: **Revista Via Atlântica**, nº 16, dez/2009.

JOUE, Vincent. **A leitura**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

JUNOD, Henri. **Usos e costumes dos bantu**. Campinas: UNICAMP/IFICH, 2009.

KHAN, Sheila. Ler o “Sul” em viagem: duas epistemologias literárias do sul global em *Hinyambaan* e em *Um estranho em Goa*. In: **Revista Via Atlântica**. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. Nº 17, 2010.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea**. Tese de doutorado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2006.

KNOPFLI, Rui. **Antologia poética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

LEITE, Ana Mafalda. Formas e lugares fantasmas da memória colonial e pós-colonial. In: **Revista Via Atlântica**. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. Nº 17, 2010.

_____. **Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas**. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

LEJEUNE, Phillipe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LOBO, Almiro. Rainhas da noite: a gramática do olhar. Disponível em <http://www.jornalnoticias.co.mz/index.php/caderno-cultural/17387-ideias-rainhas-da-noite-a-gramatica-do-olhar>. Acesso em 20/01/2016.

LOPES, Armando Jorge. **A batalha das línguas**. Perspectivas sobre linguística aplicada em Moçambique. Maputo: Imprensa Universitária/UEM, 2004.

MACAGNO, Lorenzo. Fragmentos de uma imaginação nacional. Disponível em <http://goo.gl/jtg7rq>. Acesso em 13/07/2016.

MACEDO, Tania. **Luanda, cidade e literatura**. São Paulo: Editora UNESP; Luanda: Nzila, 2008.

MAGNANI, José Guilherme C. Etnografia como prática e experiência. Disponível em <http://goo.gl/L9fvhZ>. Acesso em 14/07/2016.

MARINHO, M. O discurso da história e da ficção: modificação e permanência. In: **Literatura e História** – Actas do Colóquio Internacional. Disponível em <http://goo.gl/bR1XRZ>. Acesso em 09 fev 2015.

MATUSSE, Gilberto. **A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa**. Maputo: Livraria Universitária; UEM, 1997.

MAZRUI, Ali A.; WONSJI, Cristophe (ed.). **História geral da África, VIII: África desde 1935**. Brasília: UNESCO, 2010.

MENDONÇA, Fatima. **Literaturas emergentes, identidades e cânone**. Disponível em <http://goo.gl/ryyiMV>. Acesso em 13/07/2016.

_____. O conceito de nação em José Craveirinha, Rui Knopfli e Sérgio Vieira. In: **Via Atlântica**, n. 5. Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2002.

MIRANDA, Wander Melo. **Nações literárias**. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

MORAES, Anita Martins R. Discurso etnográfico e representação na ficção africana de língua portuguesa: notas sobre a recepção crítica de Mia Couto e o projeto literário de Ruy Duarte de Carvalho. In: **Revista Via Atlântica**, n° 16, dez/2009.

MOREIRA, Teresinha T. Memória e identidade em *Campo de trânsito*, de João Paulo Borges Coelho. In: **Revista Mulemba**, n°10, jun/2014.

MORETTI, Franco. **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MUSIL, Robert. **O homem sem qualidades**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

NOA, Francisco. **A letra, a sombra e a água: ensaios e dispersões**. Maputo: Texto Editores, 2008.

_____. **A escrita infinita**. Maputo: Livraria Universitária; UEM, 1998.

_____. **Moçambique como invenção literária**. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

NOVAIS, Fernando A.; SILVA, Rogerio F. **Nova história em perspectiva**. Volume I. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PANGUANA, Marcelo. "Memórias de junho". In: **Revista Índico**. Série III, nº1, maio-junho, 2010.

PÖYSÄ, Anna Eerika. Decolonization in Mozambican literature. Coimbra: [s.n.], 2014. Tese de doutoramento. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316/25212>.

PRATT, Mary Louise. A crítica na zona de contato: nação e comunidade fora de foco. Disponível em <https://goo.gl/5CjXCN>. Acesso em 13/07/2016.

_____. Arts of the contact zone. Disponível em <http://goo.gl/W96MmX>. Acesso em 30/07/2016.

REIS, Eliana L. **Pós colonialismo, identidade e mestiçagem cultural**: a literatura de Wole Soyinka. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RIBEIRO, Margarida Calafate. O literário é político. A leitura em voo rasante de alguns tópicos da obra de João Paulo Borges Coelho. In: **Tintas**. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane, 2 (2012).

RIBEIRO, Margarida Calafate; MENESES, Ana Paula. (orgs.) **Moçambique: das palavras escritas**. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

ROSÁRIO, Lourenço do. **Singularidades II**. Maputo: Texto Editores, 2007.

SANSONE, Livio; FURTADO, Claudio (orgs.) **Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala oficial portuguesa**. Salvador: Editora Edufba, 2014.

SANTOS, Ana Paula. Entrevista a João Paulo Borges Coelho. Disponível em <http://goo.gl/wAA8cE>. Acesso em 13/07/2016.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SAÚTE, Nelson (org. e pref.). **As mãos dos pretos**. Antologia do conto moçambicano. Lisboa: Publicações Don Quixote, 2007.

SECCO, Carmen Tindó. Entrevista a João Paulo Borges Coelho. Disponível em <http://goo.gl/aa831r>. Acesso em 13/07/2016.

SECCO, Carmen Tindó; SALGADO, Maria Teresa; JORGE, Silvio R. **África, escritas literárias: Angola, Cabo Verde, Guiné Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Angola: UEA, 2010.

SERRA, Carlos (org.) **Identidade, moçambicanidade, moçambicanização**. Maputo: Livraria Universitária, UEM, 1998.

SILVA, Maria Teresa S. G. Um olhar em direção à narrativa contemporânea moçambicana. In: **Revista Mulemba**. Rio de Janeiro: UFRJ, vol. 13, nº1, dez/2015.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TEDESCO, Maria do Carmo F. **Narrativas da moçambicanidade: os romances de Paulina Chiziane e Mia Couto e a reconfiguração da identidade nacional**. Tese (Doutorado em História). Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

TEIXEIRA, José Pimentel. "Namacurra", a I Guerra Mundial em Moçambique na banda desenhada de João Paulo Borges Coelho. Disponível em https://www.academia.edu/8473853/_Namacurra_de_João_Paulo_Borges_Coelho. Acesso em 12/08/2016.

VENTURA, Susana R. Considerações sobre a obra ficcional de João Paulo Borges Coelho. Disponível em <http://goo.gl/mV62wl>. Acesso em 13/07/2016.

_____. *História do cerco de Lisboa e As duas sombras do rio: dois protagonistas em busca de uma história*. In: **Revista Navegações**, v. 3, nº1, jan/julh, 2010.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

VIDAL, Paloma. Viagem e experiência na narrativa argentina contemporânea. In: **Literatura e realidade(s)**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

VOIGT, Lisa. Naufrágio, cativo, e relações ibéricas a História trágico-marítima num contexto comparativo. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/vh/v24n39/a10v24n39.pdf>. Acesso em 14/08/2016.

WEINHARDT, Marilene. Ficção e história: retomada do antigo diálogo. In: **Revista Letras**, Curitiba, n. 58, p. 105-120, julh/dez, 2002.